الفن والمجتمع عبر التاريخ

الجزء الثاني

تأليف

أرنولد هاوزر

ترجمة

د. فؤاد زكريا

الطبعة الأولى

٢٠٠٥ م

الناشر

دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر

تليفاكس : ٥٢٧٤٤٣٨ - الإسكندرية

الفن والمجتمع عبر التاريخ

الجزء الثانى

الناشـــــر: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر

العنـــــوان: بلوك ٣ ش ملك حفنى قبلى السكة الحديد - مساكن درباله - فيكتوريا - الإسكندرية.

تليفـــــاكس: ٥٢٧٤٤٣٨/ ٠٠٢٠٣ (٢ خط) - موبايل/ ٠١٠١٢٩٣٢٣٣

الرقم البريدى: ٢١٤١١ - الإسكندرية - جمهورية مصر العربية.

E- mail

dwdpress@yahoo.com
dwdpress@biznas.com

Websitc

http:/ www.dwdpress.com

عنوان الكتاب : الفن والمجتمع عبر التاريخ - الجزء الثانى

المؤلـــــف: أرنولد هاوزر - ترجمة د. فـؤاد زكريا

رقـم الإيـداع: ١٦٥٢٨ / ٢٠٠٤ م

الترقيم الدولى: 8 - 507 - 327 - 977

الباب السادس

الروكـــوكـــو ..

والعصر الكلاسيكى .. والعصر الرومانتيكى



الفصل الأول

انحـلال فـن البـلاط

مـن الحقـائق المعـروفة أن تطـور فـن الـبلاط، الـذى ظـل مستمرا بلا انقطاع تقريـبًا مـنذ نهايـة عصـر النهضـة، قـد توقـف فى القرن الثامن عشر، وحلت محله النزعة الذاتية البورجوازية التى لا تزال مسيطرة، على وجه العموم، على فهمنا للفن إلى الـيوم. عـلى أنه ليس من المعروف بنفس المقدار أنه كانت توجد سمات معينة من الاتجـاه الجديـد فـى عصر الروكوكو ذاته، وأن الاستقلال عن تراث البلاط قد حدث بـالفعل فـى النصـف الأول مـن القـرن الـثامن عشـر. فـبرغم أنـنا لا ندخـل العـالم البورجوازى قبل ظهور جريز Greuze وشاردان Chardin، فإن بوشيه Boucher ولارجـيير Largillière كانـا، فـى عهدهمـا الأسبق، يقربانـنا منه كل القرب. فمنذ أوائــل عصــر الــروكوكو أخــذ يخــتفى الاتجــاه إلى الأســلوب الــرسمى الفخــم monumental والشكلى والشعائرى، وحـل محلـه طـابع أكـثر رقـة وأقـدر عـلى الـتغلغل فـى أعمـاق الـنفس. وأصـبح اللـون والظـلال فـى التعـبير مفضلين. فى الفن الجديـد، عـلى الخـط العظـيم، الثابـت، الموضوعى، وأصبحت نغمة النزعة الحسية والوجدانـية تسمع فى جميع مظاهر هذا الفن. وإذن، فعلى الرغم من أن القرن الثامن عشـر لم يكـن، فـى بعـض الـنواحى، أكثر من استمرار، بل اكتمال، لنزعة الفخامة والمظهـرية فـى عصـر الـباروك، فإنـه لم يعـرف عـلى الإطـلاق ذلك التمسك الحرفى "بالذوق الفخم grand gout" الذى كان القرن السابع عشر يأخذه قضية مسلمًا بها. فحـتى فـى الحـالات الـتى كانـت الأعمـال الفنـية فـيها تخصـص لأعـلى طـبقات المجـتمع، كانـت تفـتقر إلى الطابع البطولى الفخم. ومع ذلك فإن الفن الذى نتحدث عـنه فـى هـذا الصـدد كـان لا يـزال بطبيعة الحال فنًا شديد الترفع، ارستقراطيًا فى أساسـه. أعـنى فنا يرى أن معايير البهجة ومسايرة التقاليد أهم من معايير الروحانية والتلقائية، ويؤدى فيه العمل الفنى وفقًا لأنموذج ثابت، متكرر على الدوام، ومعترف

بـه مـن الجميع — فنا كانت أبرز سماته هى الأسلوب المتقن فى الأداء، وإن ظل هذا الأسـلوب خارجـيًا تمامًـا فـى كـثير مـن الأحـيان. ولم تختف هذه العناصر التقليدية للـروكوكو، المسـتمدة من الباروك، كما لم تحل محلها سمات الذوق البورجوازى، إلا تدريجًا.

ولقـد أتى الهجوم على تراث الباروك والروكوكو من اتجاهين مختلفين، غير أنـه كـان فـى كلـتا الحالـتين مبنـيًا عـلى معارضـة الـذوق السـائد . كان أحد هذين الاتجـاهين هـو الـنزعة الانفعالـية والطبيعـية الـتى يمثـلها روسـو ورتشاردسـن Richardson وجريـز وهوجـارت Hogarth ، والاتجاه الآخر هو النزعة العقلانية والكلاسـيكية عـند لسـنج Lessing وفنكـلمان Wickelmann ، وعـند مـنجز Mengs، ودافـيد David. وكـان الاتجاهـان معًـا يضـعان المـثل الأعـلى للبسـاطة والجديـة، الـذى تتسم به النظرة البيوريتانية إلى الحياة، فى مقابل الميل إلى الظهور والادعـاء فـى فـن الـبلاط. وقـد تم الانـتقال مـن فـن الـبلاط إلى الفن البورجوازى فى إنجلـترا فـى وقـت أسـبق، وعلى نحو أكمل، مما حدث فى فرنسا ذاتها، التى ظل فـيها تـراث الـباروك والـركوكو مستمرا، ولكـن مـن وراء ستار، وظل قائمًا حتى فى الحـركة الرومانتيكـية. ومـع ذلـك، فعـند نهايـة القرن الثامن عشر كان الفن الوحيد الهـام فـى أوروبـا هو الفن البورجوازى . صحيح أنه كان من الممكن تمييز اتجاهين، أحدهمـا تقدمـى والآخـر رجعـى، فى داخل الطبقة الوسطى، ولكن الفن الحى المعبر عن المثل العليا الأرستقراطية ، والذى يخدم أغراض البلاط، لم يعد له وجود. والحق أنـه لم يحدث إلا نادرًا، طوال تاريخ الفن والثقافة، إن كان انتقال السيطرة من طبقة اجتماعـية إلى أخـرى كـاملاً مثـلما كـان فـى هـذه الحالـة، الـتى حلت فيها الطبقة الوسـطى محل الأرستقراطية حلولاً تامًا، كما أن تغير الذوق، الذى استعيض فيه عن الزخرف بالتعبير، لم يكن قط على هذا القدر من الوضوح القاطع .

ولم تكـن هـذه ، بطبـيعة الحـال ، هـى المـرة الأولى التى تظهر فيها الطبقة الوسـطى عـلى المسـرح بوصـفها رائـدة الـذوق. فمنذ. القرنين الخامس عشر والسـادس عشـر، نجـد فـنًا يسـوده أساسًـا طـابع الطبقة الوسطى، كان هو المسيطر على جميع أرجـاء أوروبـا. ولم تحـل محلـه أعمـال يسـودها أسلوب البلاط إلا فى عصر النهضة

المتأخرة، وفى عصر "المانرزم" والباروك. ولكن فى القرن الثامن عشر، عندما عادت الطبقة الوسطى إلى السيطرة فى الميدان الاقتصادى والاجتماعى والسياسى، انهار الفن الشعائرى للبلاط مرة أخرى، بعد أن كانت سماته المميزة قد اكتملت، وحل محله ذوق الطبقة الوسطى حلولاً كاملاً. والواقع أن هولندا وحدها هى التى عرفت فى القرن السابع عشر فنًا للطبقة الوسطى له مكانته الرفيعة، وهو فن كانت روح الطبقة الوسطى أقوى تغلغلاً فيه مما كانت فى عصر النهضة، الذى كانت تتخلله عناصر فرنسية رومانتيكية، وصوفية دينية. غير أن فن الطبقة الوسطى الهولندى هذا ظل ظاهرة تكاد تكون منعزلة تمامًا فى أوروبا فى ذلك العصر، وعندما أرسى القرن الثامن عشر دعائم فن الطبقة الوسطى الحديث، لم يكن لهذا الأخير ارتباط مباشر بذلك المظهر الأسبق له. والواقع أنه لم يكن من الممكن أن يكون التطور متصلاً، وذلك على الأقل لأن التصوير الهولندى ذاته فقد قدرا كبيرًا من طابع الطبقة الوسطى فيه خلال القرن السابع عشر. أما فى فرنسا وإنجلترا، فإن الأصل الحقيقى لفن الطبقة الوسطى الحديثة كان يرجع إلى التغيرات الاجتماعية الداخلية فى كلا البلدين، فكان من المحتم أن تكون هذه التغيرات هى أساس التحول الذى طرأ على مفهوم الفن فى أسلوب البلاط، كما أن القوة الدافعة التى أتت من الحركة الفلسفية والأدبية المعاصرة كان من المحتم أن تكون أقوى من تلك التى تستمد من الفن السائد فى بلاد نائية زمنيًا ومكانيًا.

والواقع أن التطور الذى بلغ قمته السياسية فى الثورة الفرنسية، وحقق هدفه الفنى فى الرومانتيكية، قد بدأ فى عهد "الوصاية Régence"[1] بالقضاء على النفوذ الملكى من حيث هو مبدأ السلطة المطلقة، وتدهور البلاط بوصفه مركز الفن والثقافة، وانحلال نزعة الباروك الكلاسيكية بوصفها الأسلوب الفنى الذى يعبر تعبيرًا مباشرًا عن الطموح إلى القوة والشعور الواعى بها فى نظام الحكم المطلق. وقد كان الجو ممهدًا لهذه العملية من قبل خلال حكم لويس الرابع عشر. ذلك لأن حروبه التى لم تتوقف جعلت الاضطراب يدب فى ميزانية البلاد، وأصبحت

---

[1] يطلق اسم "عهد الوصاية" على حكم فيليب دورليان خلال الفترة التى كان فيها لويس الخامس عشر قاصرًا (١٧١٥ - ١٧٢٣). وكان هذا الحكم رد فعل على الحكم المطلق للملك لويس الرابع عشر. (المترجم)

الخزانة خاوية، والشعب فقيرًا، إذ أن من المحال خلق دافعى ضرائب بالجلد والحبس، أو تحقيق التفوق الاقتصادى بالحروب والغزوات. وكانت تسمع، حتى فى أثناء حياة "الملك الشمس roi soleil" (لويس الرابع عشر)، تعليقات متذمرة عن عواقب الأوتوقراطية. ولقد كان فنلون Fénelon صريحًا كل الصراحة فى هذه الناحية، أما بيل Bayle ومالبرانش Malebranche وفونتنيل Fontenelle فإنهم ذهبوا فى هذا الصدد إلى حد قيل معه عن حق أن "أزمة الروح الأوروبية"، التى ملأ تاريخها القرن الثامن عشر، قد بلغت أشدها منذ عام ١٦٨٠ فصاعدًا[١]. كذلك فإن نقد النزعة الكلاسيكية ازداد قوة، فى نفس الوقت تقريبًا، ومهد الطريق لانحلال فن البلاط. وبحلول عام ١٦٨٥ كانت الفترة الخلاقة فى النزعة الكلاسيكية لعصر الباروك قد انتهت، وفقد لوبران نفوذه، كما أن كبار كتاب العصر، مثل راسين ومولبير وبوالو وبوسويه، كانوا قد قالوا آخر كلماتهم، أو آخر ما لديهم من كلمات حاسمة[٢]. وكان "الصراع بين القدماء والمحدثين" يمثل بداية النزاع بين التراث والتقدم، والنزعة الكلاسيكية والنزعة المحدثة، والمذهب العقلى والمذهب الانفعالى، وهو النزاع الذى سوى فيما بعد، فى النزعة الرومانتيكية المسبقة Pre - romanticism عند ديدرو وروسو.

ولقد كانت مدام دى مانتنون Mme de Maintenon، الورعة التقية، هى التى تحكم الدولة والبلاط فى أواخر أيام لويس الرابع عشر. ولم تعد الطبقة الأرستقراطية تشعر بالراحة فى جو الوقار الكئيب والتقوى الضيقة الأفق، السائد فى فرساى. وعندما مات الملك تنفس الجميع الصعداء، ولاسيما أولئك الذين توقعوا أن تؤدى وصاية فيليب دورليان إلى التحرر من الحكم المطلق. فقد كان الوصى ينظر على الدوام إلى نظام عمله الإدارى على أنه نظام عفى عليه الزمان، وبدأ حكمه برد فعل على الأساليب القديمة فى جميع المجالات. ففى المجال السياسى والاجتماعى، كان يسعى إلى بعث طبقة النبلاء من جديد، وفى المجال الاقتصادى، كان ميالاً إلى

---

(١) Paul Hazard : La Crise de la conscience européenne, 1935, I, PP. i-v.

(٢) Cf. Bédier – Hazard : Hist. de la Litt. Fran., II, 1924, PP. 31-2. Germain Martin : La Grande industrie en France sous le règne de Louis XV, 1900, P. 15.

المشـروعات الحـرة الفـردية، كمـا هـى الحـال فـى مشـروعات "لـو Law[1]، كمـا استحدث أسـلوبًا جديـدًا فـى طـريقة حـياة الطبقات العليا، وجعل من مذهب اللذة والإباحـية اتجاهًـا سـائدًا فى العصر. وبدأت حالة من الانحلال العام، لم تتمكن أية رابطـة مـن الـروابط القديمـة مـن مقاومـتها. وعلى الرغم من أن بعض هذه الروابط قد أعـيد تكويـنه فـيما بعـد، فـإن الـنظام القديم قد انهار الآن انهيارًا نهائيًا. وكان أول عمـل قـام بـه فيليـب دورلـيان فـى ميدان إدارة الدولة هو إلغاء وصية الملك الراحل، الـتى كانت تنص على الاعتراف بأبنائه غير الشرعيين. وكانت تلك هى بداية تدهور سـلطة الملـك، الـتى لم تعد أبدًا إلى سابق عهدها من العظمة، على الرغم من استمرار الملكـية المطلقـة. وأخـذت ممارسة السلطة العليا تزداد تعسفًا، ولكن ثقة أولئك الذين يمسـكون بـزمام السـلطة أخـذت تضـعف بالتدريج — وهى عملية وصفت على أفضل نحـو فى تلك الكلمات التى يستشهد بها الكثيرون، والتى كتبها المارشال ريشليو إلى لويس السادس عشر: "فى عهد لويس الرابع عشر لم يكن أحد يجرؤ على فتح فمه، وفـى عهـد لويـس الخـامس عشـر كـان كـل شـخص يهمـس، أما الآن فكل شخص يـتحدث بمـلء فـيه، وبحـرية وسـهولة تامـة". أما محاولة تقدير القوة الحقيقية من خـلال الأوامر والمراسيم الحكومية فهى، كما يلاحظ توكفيل، خطأ مضحك. ذلك لأن الجـزاءات، مـثل عقوبة الإعدام المشهورة جزاء على كتابة ونشر الكتب المنافية للدين ولـلنظام العام، ظلت حبرا على ورق. وكانت أسوأ عقوبة يتعين على المذنبين تحملها هـى مغـادرة الـبلاد، وكـثيرًا مـا كـان يـنذرهم ويحمـيهم نفس الموظفين الذين كانت مهمـتهم هى إدانتهم. لقد كانت الحياة العقلية بأسرها، فى عهد لويس الرابع عشر، لا تـزال تحـت حماية الملك، ولم يكن فى استطاعة أحد أن يدافع عن موقفه مستقلاً عـنه، ناهـيك بالدفـاع عـن هـذا الموقـف ضده. أما الآن فقد ظهر حماة جدد، ورعاة

[1] جون لو (١٦٧١ – ١٧٢٩) اقتصادى اسكتلندى، اشتهر بمشروعاته الاقتصادية والمصرفية فى أوروبا، وأسس بنكا فى باريس عام ١٧١٦، ولما نجحت أعماله كلفه فيليب دوليان بتأسيس بنك وطنى فرنسى، وأصبح بعد ذلك مشرفًا عامًا على الخزانة الفرنسية. ولكن مشروعاته أخفقت لأنها لم تكن مرتكزة على أساس متين، فرحل عن فرنسا، ومات طريدًا فى إيطاليا. (المترجم)

جدد، ومراكز جديدة للثقافة، وتطور الفن مستقلاً إلى حد بعيد عن البلاط والملك، أما الأدب فكان تطوره مستقلاً عنهما تمام الاستقلال.

وقد نقل فيليب دورليان مقر الحكم من فرساى إلى باريس، وكان هذا الانتقال نفسه يكاد يكون هدمًا للبلاط. فقد كان الوصى ينفر من كل القيود والرسميات وأساليب الضغط، ولم يكن يشعر بسعادة حقيقية إلا فى صحبة أقرب أصدقائه. وكان الملك الصغير يعيش فى التويلرى، والوصى فى "الباليه رويال" (القصر الملكى)، وكان النبلاء مشتتين فى قلاعهم وقصورهم، يرفهون عن أنفسهم فى المسارح والحفلات الراقصة وصالونات المدينة. وكان الوصى و"الباليه رويال" يمثلان ذوق باريس الأكثر تحررًا ومرونة، فى مقابل "الذوق الفخم grand gout" لفرساى. ولم تعد حياة "المدينة" تابعة لحياة "البلاط"، بل إنها حلت محل البلاط واضطلعت بوظائفه الثقافية. ومن هنا فإن صيحة الحزن التى هتفت بها الكونتيسة الملكية اليزابيث شارلوت، أم الوصى: "لم يعد فى فرنسا بلاط!" تطابق الواقع تمامًا. ولم يكن ذلك الوضع مرحلة عابرة، إذ أن البلاط بمعناه القديم، قد اختفى الآن إلى الأبد. فقد كان ذوق لويس الخامس عشر مماثلاً لذوق الوصى، إذ أنه كان بدوره يفضل صحبة جماعة محدودة من الأصدقاء، كما أن لويس السادس عشر كان يميل، قبل كل شىء، إلى الحياة داخل نطاق أسرته. وكان الملكان معًا يتجنبان الاحتفالات الشعائرية، كما كانا يسأمان من آداب السلوك الرسمى (الاتيكيت) ويملانها، وعلى الرغم من أنها ظلت باقية إلى حد ما، فإنها فقدت مع ذلك كثيرًا من وقارها وفخامتها. ففى بلاط لويس السادس عشر كانت النغمة السائدة هى نغمة العلاقة الشخصية الوثيقة، وكانت اللقاءات الاجتماعية تتخذ، خلال ستة أيام فى الأسبوع، طابع الحفل الخاص[1]. وكان المكان الوحيد الذى ظهر فيه ما يشبه جو البلاط خلال عهد الوصاية هو قلعة الدوقة مين Maine فى "سو Sceaux"، التى أصبحت مسرحًا لاحتفالات رائعة، مبتكرة، باهظة التكاليف، كما أصبحت فى الوقت ذاته مركزًا جديدًا للفن، وبلاطًا حقيقيًا لربات الفنون. غير أن برامج الترفيه

---

[1] F. Funk – Brentano : L' Ancien régime, 1926, PP. 299 – 300 .

التى كانت تنظمها الدوقة كانت تنطوى على بذور الانحلال النهائى لحياة البلاط: إذ أنها تمثل مرحلة الانتقال من أسلوب البلاط القديم إلى صالونات القرن الثامن عشر — وهى الوريثة الثقافية للبلاط. وعلى هذا النحو تفكك البلاط مرة أخرى، فتحول إلى تلك المجتمعات الخصوصية التى كان قد تطور منها حتى أصبح مركز الفن والأدب.

ولقد كان من أهم أجزاء برنامج فيليب، محاولته إعادة الحقوق السياسية والوظائف العامة القديمة للطبقة الأرستقراطية التى قمعها لويس الرابع عشر. فقد كون من أفراد طبقة النبلاء الإقطاعية ما يسمى "بالمجالس Conseils"، التى كان المقصود منها أن تحل محل وزراء الطبقة الوسطى. غير أنه اضطر إلى التخلى عن التجربة بعد ثلاث سنوات فقط، لأن النبلاء كانوا قد فقدوا عادة إدارة شئون الدولة، ولم يعد لديهم أى اهتمام حقيقى بحكم البلاد. وهكذا كانوا يتغيبون عن الاجتماعات، مما حتم العودة إلى نظام لويس الرابع عشر، إن طوعًا وإن كرهًا. وعلى ذلك فإن عهد الوصاية يمثل،فى مظهره الخارجى، بداية تحول جديد فى اتجاه الاستقراطية، يعبر عنه تزايد صرامة الحواجز الاجتماعية والانعزال المتزايد للطبقات المختلفة، ولكنه، فى حقيقته الباطنة، يمثل استمرارا للتقدم الظافر للطبقة الوسطى، ومزيدًا من التدهور لطبقة النبلاء. ولقد كان من السمات المميزة للتطور الاجتماعى فى القرن الثامن عشر، وهى سمة لاحظها "توكفيل" من قبل، إنه على الرغم من كل الاهتمام بالحواجز التى تفرق بين الطوائف والطبقات المختلفة، فإن عملية التسوية الثقافية لم يكن من الممكن إيقافها، كما أن الناس الذين كانوا حريصين كل الحرص على الاحتفاظ بانعزالهم بعضهم عن بعض خارجياً، قد أصبحوا أقرب شبهاً بعضهم إلى بعض داخلياً [1]، بحيث لم تكن هناك فى النهاية سوى طائفتين كبيرتين: عامة الشعب، ومجتمع الذين يقفون فوق مستوى عامة الشعب. وكان المنتمون إلى هذه الفئة الأخيرة يشتركون فى العادات نفسها والذوق نفسه ويتحدثون اللغة نفسها. فقد اندمجت الأرستقراطية والبورجوازية الكبيرة فى طبقة واحدة تمثل الصفوة الثقافية، وأدى ذلك إلى جعل حماة الثقافة السابقين يعطون ويأخذون فى الوقت ذاته. فلم

[1] Alexis de Tocqueville: L'Ancien régime et la revolution 1859 4 th edit p. 171.

يقتصر الأمر على تردد أفراد طبقة النبلاء العليا على البيوت التى كان ممثلو المؤسسات المالية الكبيرة والبيروقراطية يحلون ضيوفاً عليها، بل إنهم إزدحموا فى صالونات سادة الطبقة الوسطى الأثرياء وسيداتها المثقفات. فكانت "مدام جوفران Geoffrin " تجمع فى بيتها بين أفراد الصفوة الثقافية والاجتماعية المختارة، من أبناء الأمراء والكونتات، كما كانت تستضيف صانعى الساعات وأصحاب الحرف الصغيرة، وكانت تراسل إمبراطورة روسيا والكاتب الألمانى"جريم Grimm"، وتصادق ملك بولندا وفونتنيل، وترفض دعوة فردريك الأكبر، وتشرف مفكراً شعبياً مثل دلمبيرD'Alembero باهتمامها الشخصى. وفضلاً عن ذلك فإن اتخاذ الطبقة الأرستقراطية لأنماط التفكير والمفاهيم الأخلاقية السائدة لدى الطبقة الوسطى وامتزاج الطبقات العليا بطبقة المثقفين البورجوازية، بدأ فى نفس اللحظة التى كان فيها الشعور بالتفاوت فى المراتب الاجتماعية أقوى مما كان فى أى وقت مضى[1]. ومن الجائز أنه كانت هناك بالفعل علاقة سببية بين الظاهرتين.

ولم تحتفظ طبقة النبلاء فى القرن السابع عشر، من بين جميع امتيازاتها الإقطاعية، إلا بحقوق الملكية فى أراضيها الخاصة، وبإعفائها من الضرائب، فتخلت عن وظائفها القضائية والإدارية لموظفى التاج. وفقدت أجور الأرض قدراً كبيراً من قيمتها نظراً إلى التناقص المطرد للقوة الشرائية للنقود عام ١٦٦٠. واضطرت طبقة النبلاء إلى الالتجاء على نحو متزايد إلى بيع ممتلكاتها، وأصبحت فقيرة منهارة. ومن المؤكد أن وطأة هذه الظروف كانت أقسى على المستويات المتوسطة والدنيا فى طبقة النبلاء الزراعيين، منها على المستويات العليا ونبلاء البلاط، الذين ظلوا أغنياء إلى حد كبير، واستعادوا نفوذهم فى القرن الثامن عشر. وظلت((الأسر الأربعة الآلاف)) التى تؤلف طبقة نبلاء البلاط هى المنتفعة الوحيدة من وظائف البلاط، والمناصب الكنسية العليا، والمراتب العليا فى الجيش، ووظائف الحكام، والمعاشات الملكية. وكان حوالى ربع مجموع الميزانية يعود إلى هذه الأسر. أما السخط الذى كان التاج من قبل يشعر به إزاء طبقة النبلاء الإقطاعية فكان قد تلاشى.

---

[1] Henri sée : La France écon et soc au I 8e siécle I 933, p. 83.

وأصبح الوزراء فى عهدى لويس الخامس عشر ولويس السادس عشر يختارون مرة أخرى من طبقة النبلاء الوراثية فى معظم الأحيان [١]. غير أن هذه الطبقة الأخيرة ظلت مع ذلك مضادة أساساً للملكية فى اتجاهها العام، وكانت غير خاضعة للملكية، بل كانت مصدر خطر بالغ عليها فى أوقات الأزمات، فقد تحالفت مع الطبقة الوسطى ضد التاج، على الرغم من أن العلاقات الطيبة بين الطبقتين قد تدهورت كثيراً منذ بداية عهد تركيز السلطة. فقبل ذلك كانت الطبقتان تشعران فى كثير من الأحيان بأنهما مهددتان بخطر مشترك، بل كانتا كثيراً ما تصادفان مشكلات إدارية مشتركة يتعين عليهما حلها، وأدى ذلك آليا إلى التقريب بينهما. ولكن العلاقة تدهورت عندما أدركت طبقة النبلاء أن الطبقة الوسطى كانت أخطر منافس لها، ومنذ ذلك الحين أصبح لزاماً على الملك أن يتدخل مراراً وتكراراً لمصالحة طبقة النبلاء الغيور، إذ أنه، على الرغم من أنه يسيطر فى الظاهر على الفريقين معاً، كان عليه أن يقوم بتنازلات مستمرة، ويبدى تأييداً لهذه الطبقة تارة، ولتلك الطبقة تارة أخرى[٢]. ومن الشواهد الأخرى على سياسة تهدئة طبقة النبلاء هذه، أن الحصول على رتبة فى الجيش كان فى عهد لويس الخامس عشر أصعب كثيراً منه فى عهد لويس الرابع عشر. ومنذ مرسوم عام ١٧٨١، أصبحت الطبقة الوسطى مستبعدة تماماً من الجيش. وكان الموقف مماثلاً فيما يتعلق بالمناصب الكنسية العليا: ففى القرن السابع عشر كان لا يزال هناك عدد من كبار رجال الكنسية يرجعون إلى أصل شعبى، مثل بوسويه Bossuet وفلشييه Fléchier ، أما فى القرن الثامن عشر فلم يعد الأمر كذلك على الإطلاق. وهكذا فإن المنافسة بين الأرستقراطية والبورجوازية أصبحت، من جهة، أشد حدة، ولكنها اتخذت من جهة أخرى صوراً متسامية من التنافس العقلى، وأدت إلى ظهور شبكة معقدة من العلاقات الروحية كان يمتزج فيها التجاذب بالتنافر، والمحاكاة بالرفض، والاحترام بالحسد. فقد كانت المساواة المادية والتفوق العملى للطبقة الوسطى عاملاً أدى إلى

---

(١) Albert Mathiez : La Révolution frncaise., I, 1922, p. 8.

(٢) Karl Kautsky: Die Klassengegensaetze im Z, italter der fran. Rev., 1923, P. 14 .

استفزاز طبقة النبلاء على نحو عمل معه أفرادها على تأكيد أصالة حسبهم واختلاف تقاليدهم. غير أن ازدياد تشابه الأحوال الخارجية للطبقتين زاد أيضاً من العداء الذى تشعر به البورجوازية نحو طبقة النبلاء. فطوال الوقت الذى كان فيه الصعود إلى أعلى السلم الاجتماعى محرماً على البورجوازية، لم يخطر ببال أفرادها أبداً أن يقارنوا أنفسهم بالطبقات العليا، أما عندما أصبح إمكان الارتقاء متاحاً لهم، فإنهم أخذوا يشعرون شعوراً حقيقاً بالمظالم الاجتماعية القائمة، وبدأوا يرون فى امتيازات طبقة النبلاء لا يحتمل. وبالاختصار، فكلما فقدت طبقة النبلاء سلطتها الحقيقية، ازدادت تشبثاً بالامتيازات التى كانت لا تزال تتمتع بها، وازدادت حرصاً على عرضها بطريقة استعراضية مكشوفة، ومن جهة أخرى، فكلما اكتسبت الطبقة الوسطى مزيداً من المكاسب المادية، ازدادت سخطاً على التفرقة الاجتماعية التى كانت تعانى منها، وازدادت عنفاً فى صراعها من أجل المساواة السياسية.

ولقد كانت حالات الإفلاس الشامل التى عانت منها الدولة فى القرن السادس عشر قد أسفرت عن تشتت ثروة الطبقة الوسطى فى عصر النهضة، فلم تتمكن من العودة إلى الانتعاش خلال العصر الذهبى للحكم المطلق والنزعة التجارية، حين كان الملوك والدولة هم أنفسهم الذين يقومون بالمشروعات الاقتصادية الكبرى[1]. ولم تسترد الطبقة الوسطى، بمبادئها الاقتصادية الفردية، مكانتها مرة أخرى إلا فى القرن الثامن عشر، عندما تم التخلى عن سياسة "النزعة التجارية mercantilism" واستخدمت سياسة "دعه يعمل Laissez-faire". وعلى الرغم من أن رجال التجارة والصناعة قد تمكنوا من اكتساب أرباح كبيرة لأنفسهم نتيجة لابتعاد الأرستقراطية عن الحياة الاقتصادية، فإن رأس المال الكبير لدى الطبقة الوسطى لم يظهر لأول مرة إلا خلال عهد الوصاية والفترة التالية. بل لقد كان نظام الحكم هذا، فى واقع الأمر، "مهداً للطبقة الثالثة". ففى عهد لويس السادس عشر، بلغت بورجوازية "النظام القديم" قمة تطورها الثقافى والمادى[2]. وكانت هذه البورجوازية تستحوذ على مرافق

(1) Franz Schnabel : "Des XVIII. Jahr. In Europa." In "Propylaeen Weltgesch.", VI, 1931, P. 277 .

(2) Joseph Aynard: La Bourgeoisie française, 1934, P. 462 .

الـتجارة، والصـناعة، والبـنوك. و"الشـركة العامـة"، والمهـن الحـرة، والأدب، والصحافة، أى جميع المناصب الرئيسية فى المجتمع، فيما عدا المناصب الكبرى فـى الجـيش والكنيسـة والبلاط. وتوسعت أوجه النشاط التجارى على نطاق لم يسبق لـه نظير، ونمت الصناعات، وتعددت البـنوك، وتدفقت مبالغ هائلـة فى أيدى أصحاب الأعمـال والمضـاربين، وازدادت الحاجـات الماديـة وانتشـرت. ولم يقتصـر الارتفـاع فـى السلم الاجـتماعى، ومنافسـة طبقة النـبلاء فـى أسلوب حياتها، على أشخاص مثل رجـال البـنوك ومستأجرى المزارع، بـل أن المستويات المتوسطة من الـبوجوازية انتفعت بدورها من الازدهـار، وأخـذت تقوم بـدور متزايد فى الحياة الثقافية. وعلى ذلك فإن البلد الـذى نشبت فيه الثورة لم يكن بلدا مستهلكًا من الوجهـة الاقتصادية، وإنما كـان مجـرد دولـة عاجـزة عـن دفع ديونها، بها طبقة وسطى ثـرية. وأخـذت الـبورجوازية تستحوذ بالتدريج على جميع أدوات الثقافة — فـلم تقتصـر على تأليف الكتب ، وإنما كانت هى التى تقرؤها أيضًا، ولم تقتصر على تصوير اللوحـات، بـل كانـت هـى الـتى تشتريها أيضًا. وعلى حين أنها كانت فى القـرن السـابق لا تـزال تكـون قطاعًـا متواضـعًا نسـبيًا من جمهور الفن والقراء، فإنها أصبحت الآن هـى الطـبقة المـثقفة بالمعنى الصحيح، وهى الحامية الحقيقية للثقافة. فمعظم قـراء فولـتير كـانوا ينتمون بالفعل إلى هذه الطبقة، أما قراء روسو فكانوا كلهم تقريـبًا منها. وكـان كـروزا Crozat، أعظم جـامعى الفـن فـى القرن الثامن عشر، ينـتمى إلى أسـرة تجاريـة، كمـا كـان برجـريه Bergeret، راعـى فـراجونار Fragonard، مـن أصـل أكـثر تواضعًا، كما كان لابلاس ابن فلاح، أما دالمبير فلا أحـد يعـلم ابـن مـن هـو. وكان نفس جمهور الطبقة الوسطى الذى يقرأ كتب فولتير، يقـرأ أيضـاً الشـعراء اللاتـين والمؤلفات الكلاسيكية الفرنسية المنتمية إلى القرن السابع عشـر، وكـان يعـرف بوضـوح مـا يرفضـه مثـلما يعـرف مـا يخـتاره للقراءة. فلم يكن الجمهـور يهـتم كـثيراً بالكـتاب اليونانـيين، ولـذا أخـذ هـؤلاء يخـتفون تدريجاً من المكتـبات. كمـا كـان هـذا الجمهـور يـزدرى العصـور الوسطى. وكانت أسبانيا إقليماً مجهـولاً بالنسـبة إلـيه، كمـا أن علاقـته بإيطاليا لم تكن قد نمت بالمعنى الصحيح، وهـى عـلى أى حـال لم تصبح أبداً علاقة ودية كتلك التى كانت تربط مجتمع البلاط

بعصر النهضة الإيطالى فى القرنين السابقين. وعلى حين أن "الإنسان المهذب gentilhomme" كان يعد المثل العقلى للقرن السادس عشر، و"الإنسان الشريف honnête homme" كان ممثل القرن السابع عشر، فإن ممثل القرن الثامن عشر كان هو "الإنسان المثقف"، أى قارئ فولتير[1]. ولقد أكد البعض أن المرء لا يستطيع أن يفهم البورجوازى الفرنسى إن لم يعرف فولتير، الذى كان هذا البورجوازى يتخذ منه أنموذجه الأزلى[2]، غير أن المرء لا يستطيع أن يفهم فولتير إن لم يدرك مدى الارتباط العميق بينه وبين الطبقة الوسطى، لا من حيث الوراثة فحسب، بل فى نظرته الكاملة إلى الحياة أيضًا، على الرغم من مسلكه المترفع، وأصدقائه الملكيين، وثروته الهائلة. فلنتأمل أهم الصفات التى عرفت عن فولتير: أعنى نزعته الكلاسيكية الجادة، وعزوفه عن حل المشكلات الميتافيزيقية الكبرى، بل عدم ثقته بأى شخص يقتصر حتى على مناقشتها، وذهنه اللماح، العدوانى، الذى كان مع ذلك ذهنًا مجاملاً مهذبًا بمعنى الكلمة، وتدينه المضاد للكنيسة، بما فيه من كراهية لأى نوع من التصوف، وموقفه المعادى للروح الرومانتيكية، ونفوره من كل ما هو غامض، يفتقر إلى تحدد المعالم، ولا يمكن شرحه، وثقته بنفسه، واقتناعه بأن كل شىء يمكن أن يدرك، وكل شىء يمكن أن يحل، وكل شىء يمكن أن تبت فيه قوى العقل، ونزعته المتشككة الحكيمة، وقبوله المعقول للأقرب والأسهل تداولاً، وفهمه "لمطالب العصر"، وتأكيده : "ولكن ينبغى علينا أن نتعهد بستاننا". كل هذه الصفات منتمية إلى الطبقة الوسطى بعمق، حتى لو لم تكن تستنفد سمات البورجوازية ، وحتى لو كانت النزعة الذاتية والعاطفية، التى سينادى بها روسو من بعده، هى الوجه الآخر للعقلية البورجوازية، الذى قد لا يكون أقل أهمية من هذا الوجه الأول. والواقع أن التضاد الكبير فى داخل الطبقة الوسطى كان حقيقة مؤكدة منذ اللحظة الأولى، وعلى الرغم من أن مؤيدى روسو فيما بعد لم يكونوا قد أصبحوا جمهورا من القراء المنتظمين عندما كان فولتير يكتسب قراءه، فإنهم كانوا قطاعًا من

---

(1) F. Stokowski : La Sagesse française, 1925, P. 20 .

(2) J. Aynard, Op. cit., P. 350 .

المجتمع يمكن تحديده بدقة، وكل ما كان عليهم هو أن يكتشفوا فى روسو متحدثًا بلسانهم.

والواقع أن الطبقة الوسطى الفرنسية فى القرن الثامن عشر لم تكن أكثر تجانسًا مما كانت عليه الطبقة الوسطى الإيطالية فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر. صحيح أنه لم يكن هناك، بطبيعة الحال، شىء يناظر الصراع من أجل السيطرة على الطوائف الحرفية، ولكن كان هناك صراع بين المصالح الاقتصادية المختلفة لم يكن يقل حدة عن الصراع الذى كان قائمًا فى عصر النهضة. وكل ما فى الأمر أن التحدث عن الصراع من أجل التحرر وثورة "الطبقة الثالثة" على أنهما حركة واحدة متجانسة، كان قد أصبح عادة منتشرة، مع أن وحدة الطبقة الوسطى تقتصر فى الواقع على الجبهة المشتركة التى كانت تؤلفها ضد الطبقة الأرستقراطية وضد طبقة الفلاحين وعمال المدن، وفى هذه الحدود كانت منقسمة إلى قطاع له امتيازات إيجابية، وقطاع آخر سلبى من هذه الناحية. فلا يوجد فى القرن الثامن عشر أى ذكر لامتيازات الطبقة الوسطى، بل أن الناس كانوا يدعون أنهم لم يسمعوا بها أبدًا، ولكن أصحاب الامتيازات كانوا يقاومون أى إصلاح يؤدى إلى امتداد امتيازاتهم إلى الطبقات الدنيا[1]. إن كل ما تريده الطبقة الوسطى هى ديمقراطية سياسية، ولكنها تتخلى عن رفاقها فى الكفاح بمجرد أن تبدأ الثورة فى أخذ المساواة الاقتصادية مأخذ الجد. وإذن فقد كان مجتمع ذلك العصر مليئًا بالمتناقضات والتوترات، إذ كان يضم قصرا ملكيًا مضطرًا إلى مسايرة مصالح طبقة النبلاء تارة ومصالح الطبقة البورجوازية تارة أخرى، وانتهى به الأمر إلى اكتساب عداوة الاثنتين معًا، كما كان يضم أرستقراطية معادية للتاج والطبقة الوسطى معًا، وتؤمن بأفكار أدت إلى انهيارها، وأخيرًا كان يضم طبقة وسطى استطاعت أن تصل بثورتها إلى نهاية ظافرة بمساعدة الطبقات الدنيا، ولكنها اتخذت لنفسها موقفًا ضد حلفائها، وإلى جانب أعدائها السابقين. وطوال الوقت الذى كانت فيه هذه العناصر مسيطرة على الحياة العقلية للأمة بنسب متساوية، أى حتى منتصف القرن، كان الفن

---

(1) Ibid., P. 422 .

والأدب في حالة انتقال، وكانا حافلين بالاتجاهات المتناقضة التي يصعب التوفيق بينها في كثير من الأحيان، فهما يتذبذبان بين التراث والحرية، وبين الشكلية والتلقائية، وبين النزعة الزخرفية والتعبير. وحتى في النصف الثاني من القرن، عندما أصبحت للنزعة التحررية (الليبرالية) العاطفية المكانة العليا، فإن كل ما حدث هو أن السبل قد ازدادت تشعبا، ولكن الاتجاهات قد تغيرت وظيفتها، وأن النزعة الكلاسيكية بوجه خاص، التي كانت أسلوب بلاط أرستقراطي، أصبحت أداة توصيل أفكار الطبقة الوسطى التقدمية .

ولقد كان عهد الوصاية فترة نشاط عقلي شديد الحيوية، لم يقتصر على نقد العصر السابق، وإنما كان خلاقًا إلى أبعد حد، وأثار أسئلة أصبحت تشغل البلاد بأسرها. وكان انحلال الأسلوب الشعائري "الفخم" في الفن يسير جنبًا إلى جنب مع تخفيف قيود النظام العام، وازدياد الابتعاد عن الدين، والسلوك في الحياة بطريقة شخصية أكثر تحررًا. وهو يبدأ بنقد المذهب الأكاديمي، الذي حاول أن يصور المثل الكلاسيكي الأعلى في الفن بأنه مبدأ يصدق على كل زمان، وضعه الله ذاته، تماما كما كانت النظرية السياسية الرسمية السائدة في ذلك الحين تفسر الملكية المطلقة. والواقع أنه لا شيء يكشف عن الروح التحررية والنزعة النسبية للعصر الجديد كالعبارة التي أدلى بها انطوان كويبيل، والتي لم يكن من الممكن أن يقرها أي رئيس سابق للأكاديمية، والقائلة أن التصوير، شأنه شأن كل الأمور الإنسانية، خاضع لتغير الأذواق[1]. ولقد تجلت النظرة الجديدة التي تعبر عنها هذه الكلمات في جميع نواتج الفن : فأصبح الفن أكثر إنسانية، وأقرب منالاً، وأكثر تبسطًا — ولم يعد الفن موجهًا إلى إنصاف آلهة أو أناس أرقى، وإنما أصبح موجهًا إلى آدميين عاديين، وإلى أفراد ضعفاء، تستبد بهم الشهوات، وينشدون الملذات. ولم يعد الفن يعبر عن الفخامة والقوة، بل عن جمال الحياة ورشاقتها، كما أنه لم يعد يود التأثير على النفوس والاستحواذ عليها، بل أصبح يهدف إلى تحقيق السرور والطرب للنفس. وفي الفترة الأخيرة من حكم لويس الرابع عشر، تكونت حلقات في البلاط ذاته، وجد

---

[1] André Fontaine : Les Docrtines d'art en France, 1909, P. 170.

فـيها الفـنانون رعاة جددا، كانوا فى كثير من الأحيان أكرم، وأقدر على تذوق الفن، من الملك، الذى كان قد أخذ يكافح ضد المصاعب المادية، وكان خاضعا لسيطرة مدام دى مانتيـنون. وكان دوق أورليان، ابن أخى الملك، ودوق بورجونى، ابن ولى العهد، همـا الشخصـيتان الرئيسـيتان فـى هـذه الأوسـاط. وعـندما أصـبح أورليان وصيا على العـرش فـيما بعـد، انقلـب ضـد الاتجـاه الفـنى الـذى كان مفضلاً لدى لويس الرابع عشـر، وطالب فنانيه بمزيد من الخفة والمرونة، وبأن يستخدموا لغة رسمية أقرب إلى الطابع الحسى والرقيق من اللغة المستخدمة عندئذ فى البلاط. وكثيرا ما كان الفنانون أنفسـهم يشـتغلون لحسـاب الملك وللدوق فى آن واحد، ويغيرون أسلوبهم تبعًا للسيد الـذى يـرعاهم، كمـا هـى الحـال مـثلا بالنسبة إلى كويبيل، الذى زين كنيسة القصر الملكـى فـى فرسـاى بأسـلوب الـبلاط الصـحيح، وصور السيدات فى "الباليه روايال" بقمصـان داخلـية خلـيعة، ووضـع تخطـيط ميداليات كلاسيكية الأسلوب "لأكاديمية الـنقوش Académie des Inscriptions"[1]. وخـلال عهـد الوصـاية تدهـور "الأسـلوب الفخـم"، والأنمـاط الشـعائرية الضـخمة، كمـا أهملت الصور الدينية التى كانـت، حتى فى أيام لويس الرابع عشر، مجرد ذريعة لتصوير أقارب الملك، وكذلك التصـوير الـروائى العظـيم، الـذى كان قبل كل شئ أداة للدعاية للملك. وحل محل التصـوير الـبطولى للطبـيعة، تصـوير المـناظر الريفـية والـرعوية، كمـا أن الصـورة الشخصـية، الـتى كانت موجهة من قبل للجمهور، أصبحت نوعا شعبيًا تافهًا يخدم أغراضـا شخصية فى معظم الأحوال: فأصبح كل من يملك الثمن يستطيع أن يجد من يرسـم لـه صـورته. وقـد عرضـت مائتا صورة شخصية في صالون عام ١٧٠٤، مقابل خمسـين فـى صـالون عـام ١٦٩٩[2]. وكان "لارجيير" يفضل تصوير البورجوازية، لا نـبلاء الـبلاط كما كان يفعل السابقون عليه، وكان يعيش فى باريس، لا فى فرساى، وبذلك كان يعد تعبيرًا آخر عن انتصار "المدينة" على "البلاط"[3].

---

(1) Pierre Marcel : La Peinture franç. Au début du 18e siècle, 1906, PP. 25-6.

(2) Louis Dèau : Hist. De la peint. Franç. Au 18e siècle, I, 1925, P. X.

(3) Louis Hourtica : La Peinture française du 18e siècle, 1939, P. 15.

وقد أصبحت المناظر الاجتماعية البهيجة عند "فاتو" هى المفضلة لدى جمهور الفن التقدمى، بدلاً من الصور الشعائرية الدينية والتاريخية، وكان هذا التحول من "لوبران" إلى فنان "الحفل البهيج **fêtes galantes**" يعبر بأوضح صورة ممكنة عن تغير الذوق الذى حدث عند مطلع القرن الثامن عشر. وكان تكون الجمهور الجديد المؤلف من أرستقراطية ذات عقلية تقدمية ومن طبقة وسطى كبيرة ذات عقلية مشغوفة بالفن، والخروج عن حدود الموضوعات القديمة، المحددة بدقة – كان هذا كله من العوامل التى أتاحت ظهور أعظم مصور فرنسى قبل القرن التاسع عشر. فالعبقرية التى لم يستطع عصر لويس الرابع عشر أن ينتجها، على الرغم مما كانت الدولة تكلف به الفنانين من أعمال، وعلى الرغم من المنح والرواتب التى كانت تمنح لهم، وعلى الرغم من أكاديميته، ومدرسة روما والمصنع الملكى – هذه العبقرية قد تولدت فى عهد الوصاية المفلس، الذى كان يسير بطريقة عشوائية وبلا وجهة محددة، ويفتقر إلى التقوى والنظام. ولنذكر فى هذا الصدد أيضًا أن فاتو، الذى ولد فى الفلاندر وواصل تراث روبنز، كان أول فنان "فرنسى" بالمعنى الكامل فى ميدان التصوير منذ العصر القوطى. فقد ظل الفن فى فرنسا، طوال القرنين اللذين سبقا ظهوره، خاضعا لمؤثرات أجنبية: إذ أن أسلوب عصر النهضة، وأسلوب المانرزم والباروك – كل هذه الأساليب كانت مستوردة من إيطاليا والأراضى الواطئة. ولما كانت النماذج الأجنبية هى المسيطرة منذ البداية على حياة البلاط بأسرها فى فرنسا، فإن التعبير عن شعائر البلاط والدعاية الملكية كان يتم بقوالب أجنبية، وإيطالية بوجه خاص. ثم أصبحت هذه القوالب مرتبطة بفكرة الملكية والبلاط على نحو بلغ من الوثوق حدا جعلها ترسخ بوصفها نظاما مستقرًا، وظلت سارية طالما كان القصر مركزًا للحياة الفنية.

كان فاتو يصور حياة مجتمع لم يكن يستطيع أن ينظر إليه إلا من الخارج. وكان يصور مثلاً أعلى من الواضح أنه لم تكن تجمع بينه وبين أهدافه الخاصة فى الحياة سوى نقاط اتصال خارجية. وقد وضع معالم مجتمع مثالى متحرر لم يكن يجمع بينه وبين فكرته الذاتية الخاصة عن الحرية إلا شبه ضئيل. ومع ذلك فقد خلق هذه الرؤى الخيالية من عناصر تجربته المباشرة، ومن تخطيطات لأشكال

الأشجار فى حديقة لوكسمبورج، والمشاهد مسرحية كان يستطيع أن يراها — وقد رآها بالفعل — كل يوم، ولأنماط من الشخصية استمدها من بيئته الخاصة، وإن كان قد أضفى عليها صبغة سحرية متنكرة. والحق أن عمق فنه ليرجع إلى ازدواج علاقته بالعالم، وإلى تعبيره عما فى الحياة من أمل ومن عجز، وإلى ما يلازم هذه الأعمال دائمًا من إحساس بخسارة لا يمكن التعبير عنها، وبهدف لا يمكن بلوغه، وبوطن مفقود، وبعد السعادة الحقيقية عن المنال. وعلى الرغم من أن الموضوع المباشر لفنه كان هو الاستمتاع بالحواس والجمال، والاستسلام البهيج للواقع، والتمتع بالأشياء الطيبة فى الحياة، فإن ما يصوره ملىء بالحزن. فهو فى جميع لوحاته يصور مجتمعًا تهدده رغباته، التى هى بطبيعتها غير قابلة لأن تتحقق، بخطر داهم. غير أن ما يعبر عنه ليس ذلك الإحساس المألوف لدى روسو، أعنى الحنين إلى الحالة الطبيعية، وإنما هو على العكس من ذلك تطلع إلى الحضارة الكاملة، وإلى الاستمتاع الهادىء المأمون بالحياة. ففى "الحفل البهيج"، الذى يصور فيه فاتو مرح المحبين وباحات الحب، يكتشف الطريقة الملائمة للتعبير عن موقفه الخاص من الحياة، الذى هو مزيج من التفاؤل والتشاؤم، والمرح والضيق. والعنصر الرعوى هو المسيطر على "الحفل البهيج"، الذى هو دائمًا "حفل فى حقول الريف"، والذى يصور متع الشباب الذين يحيون حياة وادعة هادئة، حياة رعاة وراعيات ثيوقريطيين[1]، تتخللها الموسيقى والرقص والغناء. ويصف هذا العمل هدوء الريف، الذى هو ملجأ يلتمس فيه المرء جوا هادئا مستقرا يبتعد به عن العالم الكبير، ويجد فيه سعادة المحبين التى ينسى فيها المرء ذاته. على أن ما يراه الفنان بعينيه لم يعد مثلا أعلى لحياة وادعة تأملية زاهدة، وإنما هو المثل الأعلى الأركادى[2] للوحدة بين الطبيعة والمدنية، والجمال والروحانية، والحس والعقل. ومن المؤكد أن هذا المثل الأعلى ليس بالجديد. بل هو لا يعدو أن يكون شكلاً جديدا لتلك الصيغة التى تلخص موقف

---

[1] نسبة إلى الشاعر اليونانى ثيوقريطس Theocritus ، وهو شاعر رعوى عاش فى القرن الثالث ق. م. وهذه الصفة تدل على الشعر الريفى وشعر المراعى بوجه عام. (المترجم).

[2] نسبة إلى أركاديا، إحدى مقاطعات اليونان القديمة، وتدل على حالة الاستمتاع البرىء بالحياة الطبيعية. (المترجم)

شعراء الإمبراطورية الرومانية — وهم الشعراء الذين جمعوا بين أسطورة العصر الذهنى والفكرة الرعوية. والعنصر الوحيد الجديد، بالقياس إلى الصيغة الرومانية القديمة، هو أن العالم الرعوى الطبيعى أصبح الآن متنكرًا فى أزياء المجتمع المهذب، وأن الرعاة والراعيات أصبحوا يرتدون أحدث ثياب العصر، وكل ما تبقى من الموقف الرعوى هو محادثات المحبين، والإطار الطبيعى والابتعاد عن حياة البلاط والمدينة. ولكن هل هذا كله ذاته جديد؟ ألم يكن الفن الرعوى منذ البداية أسطورة، وإخفاء لاهيا، ومجرد مناغاة لحالة البراءة والبساطة الريفية الطبيعية؟ أمن الممكن أن يكون أى شخص قد أراد حقا أن يحيا حياة الرعاة والفلاحين البسيطة المتواضعة منذ أن ظهر شعر رعوى، أى منذ وجود حياة حضرية رفيعة التطور؟ كلا، إن حياة الراعى فى الشعر كانت دائمًا مثلاً أعلى كان العامل الحاسم فيه هو السمات السلبية، أعنى ابتعاد المرء بنفسه عن العالم الكبير وتجاهله لعاداته وتقاليده. والحق أن تخيل المرء لنفسه عن العالم الكبير وتجاهله لعاداته وتقاليده . والحق أن تخيل المرء لنفسه فى موقف يبشر بتحرره من أغلال المدنية، مع احتفاظه بمزاياها، إنما هو من قبيل اللهو. وإنه لما يزيد من جاذبية النساء المعطرات المكتملات الزينة، ولكن على هيئة صبايا ريفيات ناضرات بريئات صحيحات الجسم، وأن يكتمل سحر الفن بسحر الطبيعة. وهكذا كانت الأسطورة تنطوى منذ البداية على الشروط الضرورية التى أتاحت لها أن تصبح رمزا للحرية فى كل ثقافة عميقة معقدة.

والحق أنه ليس من المستغرب أن نجد تاريخ التراث الأدبى للشعر الرعوى يرجع إلى ما يربو على ألفى عام تكاد تكون متصلة تمامًا، وذلك منذ بدايته فى الحضارة اليونانية. ففى كل قرن، باستثناء العصور الوسطى المتقدمة، التى انهارت فيها ثقافة المدن والبلاط، كان هناك شكل من أشكال هذا الشعر. ولا يكاد يوجد موضوع آخر، فيما عدا مادة رواية الفروسية، شغل أدب أوروبا الغربية طوال هذا الوقت، واستطاع أن يصمد أمام هجمات النزعة العقلانية بمثل هذه القوة. وإن هذه السيطرة الطويلة غير المنقطعة لتدل على أن الشعر"العاطفى"، بالمعنى الذى استخدم به شيلر هذا اللفظ، له دور فى تاريخ الأدب يفوق بمراحل دور الشاعر"الساذج". بل إن الأشعار التى تتغنى بالريف والطبيعة عند ثيوقريطس ذاته، لا تدين بوجودها—

كما قد نتصور– لجذور أصيلة فى الطبيعة، وعلاقة مباشرة بحياة عامة الناس، وإنما هى ترجع إلى إحساس فكرى بالطبيعة، وتصور رومانتيكى لعامة الناس، أى إلى مشاعر يرجع أصلها إلى حنين لما هو غريب، غير مألوف، بعيد المنال. أما الفلاح والراعى ذاتهما فليسا متحمسين لبيئتهما، أو لعملهما اليومى. وإنا لنعلم أن الاهتمام بحياة الناس البسطاء لا ينبغى أن يلتمس فى البيئة المكانية أو الاجتماعية للريف، وهو لا ينشأ وسط عامة الشعب أنفسهم، وإنما ينشأ بين الطبقات العليا، ولا يظهر فى الريف بل فى المدن الكبرى والبلاط، وسط الحياة الصاخبة والمجتمع المتخم، المفرط فى التمدين. وحتى عندما ثيوقريطس يكتب أشعاره فى وصف الطبيعة، لم يكن الموضوع والموقف الريفى قد أصبح شيئاً جديداً، بل إنه لابد قد ظهر من قبل فى شعر الشعوب البدائية الرعوية، ولكنه ظهر فيها دون شك من غير نغمة المبالغة الانفعالية والرضا بالحياة، وربما أيضاً دون محاولة لوصف الظروف الخارجية لحياة الراعى بطريقة واقعية. وعلى أية حال فإن المناظر الرعوية كانت توجد أيضاً قبل ثيوقريطس، وفى فن المحاكاة mime ، وإن كان ذلك بدون الجو الغنائى الذى يشيع فى "أشعار وصف الطبيعة الريفية Idylls ". كما أنها توجد بصورة طبيعة فى المسرحيات الهجائية، بل لقد عرف بعضها فى التراجيديا ذاتها[1]. ولكن المناظر الرعوية وصور الحياة الريفية لا تكفى لظهور الشعر الرعوى، بل أن الشرط الضرورى لظهور هذا الشعر هو، قبل كل شىء، الصراع الخفى بين المدينة والريف، والشعور بعدم الارتياح إزاء المدينة.

على أن ثيوقريطس كان لا يزال يجد لذة فى الأوصاف البسيطة للحياة الرعوية، على حين أن أول خليفة مستقل له، وهو فرجيل، لم يعد يجد متعة فى الوصف الواقعى، واكتسبت القصيدة الرعوية عنده ذلك الطابع الأسطورى الذى يمثل أهم نقطة تحول فى تاريخ ذلك النوع الأدبى[2].فإذا كان الفهم الشعرى للحياة الرعوية لا يمثل إلا هروباً من صخب العالم حتى فى العهود القديمة، وإذا كانت

---

[1] Francesco Macri- Leone: La bucolica Latina nella Lett. ital. del sec. XIV, 1889, P. 15. Walter W. Greg: pastoral poetry and pastoral.

[2] Drama, 1906, pp. 13- 14.

رغبة المرء فى أن يعيش حياة راع لم تؤخذ أبداً مأخذ الجد، فإن ابتعاد هذه الموضوعات عن الواقعية قد تضاعف الآن، إذ لم يعد الحنين إلى الحياة الرعوية هو وحده الأسطورة، بل إن الموقف الرعوى ذاته أصبح أسطورة تتيح للشاعر وأصدقائه أن يبدوا متنكرين فى صورة رعاة، وبذلك يبتعدون شعرياً عن الحياة المعتادة، وإن كان فى استطاعه الخبراء أن يتعرفوا عليهم على الفور. ولقد كانت جاذبية هذه الصيغة الجديدة، التى سبق أن نادى بها ثيوقريطس، من القوة بحيث أن قصائد فرجيل المسماة "أحاديث الرعاة Ecologues " لم تكن أكثر أعمال الشاعر نجاحاً فحسب، بل لعلها كانت أقوى الأعمال الأدبية الكبرى وأعمقها تأثيراً. فقد كانت هذه القصائد هى التى أثرت، على نحو مباشر، فى أشعار الطبيعة الريفية عند دانتى وبترارك، وبوكاشيو وساناتسارو Sannazzato، وتاسو وجوارينى Guarini، ومارو Marot، ورونسار Ronsard، ومونتيماير Montemayer، ودورفى d'Urfé ، وسبنسر وسيدنى، بل وملتن وشيلى. ويبدو أن ثيوقريطس اقتصر على الشعور بالانزعاج من البلاط بما فيه من صراع دائم فى سبيل النجاح، ومن المدينة الكبيرة فى إيقاع حياتها السريع المضطرب؛ أما فرجيل فكانت لديه أسباب أقوى للهروب من العالم المعاصر له. فلم تكن الحرب الأهلية التى دامت قرناً كاملاً قد انتهت بعد، بل لقد عاصر فى شبابه أكثر مراحل القتال دموية، وكان السلام الذى تم على يد الإمبراطور أغسطس أقرب إلى الأمل منه إلى الواقع، وذلك فى الوقت الذى كتب فيه فرجيل "أحاديث الرعاة"[1]. وكان هروبه إلى عالم الطبيعة الريفية متمشياً تماماً مع الحركة الرجعية التى بدأها أغسطس، والتى حاولت، بتصويرها للماضى الوطنى على أنه هو العصر الذهبى، أن تحول الأنظار عن الحوادث السياسية للحاضر[2]. والواقع أن المفهوم الجديد للقصيدة الرعوية عند فرجيل لم يكن أكثر من مزج بين حلمه الخاص فى السلام، وهو حلم كان يحقق أمنية أثيرة لديه. وبين الدعاية الرامية إلى الدفاع عن سياسة التهدئة والمسالمة.

---

(1) **T.R. Glover: Virgil, 1942, 7th edit., pp. 3-4.**

(2) **M.schanz-C. Hosius: "Gesch. d. roem. Literatur", In I. V. Muellers "Handbuch d. klass. Altertumswiss", II, 1935, P. 285.**

ويرتبط الشعر الذى يصف الطبيعة الريفية فى العصور الوسطى ارتباطاً مباشراً بالأسطورة التى صاغها فرجيل. صحيح أنه لا توجد سوى بقايا ضئيلة من هذا الشعر خلال القرون الواقعة بين انهيار العالم القديم وظهور ثقافة البلاط والمدينة فى العصور الوسطى، ولم يكن ما وصلنا من هذا النمط سوى نتاج للمحاكاة الناتجة عن العلم فحسب، ورواسب ذكريات الشعراء الكلاسيكين، وعلى رأسهم فرجيل. فحتى "أحاديث الرعاة ecologues " عند دانتى كانت مجرد محاكاة ناتجة عن العلم والمعرفة، كما ظلت هناك آثار من الأسطورة الرعوية القديمة عند بوكاشيو، مؤلف أول الأشعار الحديثة فى وصف الطبيعة. وفى نفس الوقت الذى ظهرت فيه الرواية الرعوية، التى جعلت للتطور مجرى جديداً، نجد أيضاً موضوعات ريفية رئيسية فى القصة القصيرة لعصر النهضة الإيطالى، غير أنها تفتقر إلى السمات الرومانتيكية التى ترتبط بها فى أدب وصف الطبيعة، وفى الرواية والدراما الرعويتين[1]. ومع ذلك فإن من السهل فهم هذه الظاهرة إذا تذكرنا أن القصة القصيرة تنتمى إلى أدب الطبقة الوسطى بمعنى الكلمة، وهى بهذا الوصف تنطوى على نزعة محاكية للطبيعة، على حين أن الشعر الرعوى يمثل نمطاً أرستقراطياً بلاطياً ويتجه إلى النزعة الرومانتيكية. وقد ظل هذا الاتجاه الرومانتيكى سائداً فى جميع الأعمال ذات الطابع الرعوى عند لورنتسودى مديتشى، وجاكوبو ساناتسارو، وكاستليونى، وأريوستو، وتاسو، وجوارينى، ومارينو، وهو يثبت أن المزاج الأدبى فى بلاطات عصر النهضة الإيطالي، سواء فى فلورنسة ونابولى وأوربينو وفيرارا وبولونا، يطابق أنموذجا واحد. فالشعر الرعوى فى كل الأحوال انعكاس لحياة البلاط، وهو فى نظر القارىء يستخدم أنموذجا للمسلك السائد فى البلاط، فلا أحد يظل يأخذ حياة الراعى، حرفياً، مأخذ الجد، وإنما تتخذ هذه الحياة طابعاً تقليدياً واضحاً. وحين يصبح الغرض الأصلى لهذا النمط الأدبى، وهو الحملة على الحياة المفرطة فى مدينتها، ذا أهمية ثانوية، فإن القوالب المنتمية إلى أسلوب البلاط لا ترفض إلا بسبب ما فيها من تكلف، لا بسبب سطحيتها وتعقيدها المبالغ فيه. فليس من

[1] W.W. Greg, op. cit., p. 66.

المستغرب على الإطلاق أن يصبح هذا الشعر الرعوى، بما فيه من أسطورة ومن ترفع، ومزج بين البعيد والقريب والمباشر وغير المألوف، واحداً من أكثر الأنماط شيوعاً فى عصر "المانرزم"، وأن يكون الميل إلى رعايته أعظم ما يكون فى أسبانيا، الوطن الكلاسيكى لقواعد اللياقة الخاصة بالبلاط، ولأسلوب المانرزم. ففى البداية كان الأدباء يقتدون، حتى فى هذا النوع الأدبى، بالنماذج الإيطالية، التى انتشرت فى جميع أرجاء أوروبا مقترنة بأساليب حياة البلاط؛ غير أن الطابع الفردى لأسبانيا سرعان ما خرج عن هذا الإطار، وأصبح يعبر عن نفسه فى المزج بين عناصر القصة الفروسية والأدب الرعوى، وبعد ذلك أصبح هذا المزيج الأسبانى من العناصر الرومانتيكية والرعوية جسراً يوصل بين الرواية الرعوية الإيطالية ونظيرتها الفرنسية، التى سيطرت على التطور التالى لهذا النمط الأدبى.

وترجع بدايات الشعر الرعوى الفرنسى إلى العصور الوسطى، وهى تظهر للمرة الأولى فى القرن الثالث عشر، فى صورة معقدة لا متجانسة، معتمدة على الشعر الغنائى البلاطى الفروسى، ولقد كان الموقف الريفى فى الأشعار الرعوية الفرنسية pastourelles ، كما كان فى الأشعار الرعوية وأحاديث الرعاة فى العصر الكلاسيكى القديم، هو بدوره حلم يحقق أمنية الخلاص من كل قوالب النزعة التى أصبحت جامدة تقليدية أكثر مما ينبغى[1]. فعندما يعلن الفارس حبه للراعية، يشعر بأنه تحرر من قيود الحب البلاطى، والولاء، والعفة، وآداب اللياقة. ولا تثير رغبته أية إشكالات، بل توحى، على الرغم من اندفاعها الشديد؛ بالبراءة إذا ما قورنت بالنقاء المفتعل للحب البلاطى الرفيع. غير أن المنظر الذى يحاول فيه الفارس أن يخطب ود الراعية هو منظر تقليدى تماماً، ولا يعود ينطوى على أى أثر للنغمة الطبيعية التى ترددت عند ثيوقريطس. وإلى جانب الشخصيتين الرئيسيتين(أى الفارس والراعية)، وربما الراعى الغيور أيضاً، فإن العناصر الوحيدة التى ينطوى عليها المنظر هى بضعة خراف؛ ولا يتبقى شىء من جو المروج والأحراش، وحالة الحصاد والجنى، ورائحة اللبن والعسل[2]. والأرجح أن بعض العناصر من الشعر

[1] J. Huizinga: The Waning of the Middle Ages, 1924, P. 120.

[2] M. Fauriel: Hist. De la poésie provençale, 1846, II, PP. 91-2.

الريفى الكلاسيكى قد تسربت إلى الأشعار الرعوية الفرنسية مع رياح الذكريات المختلفة من الشعراء الكلاسيكيين، غير أن من المستحيل إثبات وجود تأثير مباشر للشعر الرعوى الكلاسيكى فى الأدب الفرنسى قبل انتشار ثقافة عصر النهضة الإيطالى وثقافة البلاط البورجندى. ولم يصبح هذا التأثير عميقاً حتى الوقت الذى أصبحت فيه الروايات الرعوية الإيطالية والأسبانية هى المفضلة فى كل مكان، والذى تحقق فيه انتصار"المانرزم" [1]. فكانت "أمينتا Aminta" لتاسو Tasso ، والراعى المخلص pastor fido لجواريني Guarini ، وديانا لمونتيمايور Montemayor هى النماذج التى يحاكيها الفرنسيون، ولا سيما أو نوريه دورفى Honore d'Urfé الذى أراد- اقتداء الإيطاليين والأسبان- أن تكون قطعته المسماة آستريه Astrée ، قبل كل شىء، مرجعاً دولياً لآداب السلوك الاجتماعى، ومرآة للأخلاق المهذبة. ويعد هذا العمل بحق المدرسة التى دربت اللوردات الإقطاعيين وجنود عصر هنرى الرابع الأجلاف على أن يصبحوا أعضاء فى مجتمع فرنسى مهذب. ويدين هذا العمل بوجوده لنفس الحركة التى نتجت عنها الصالونات الأولى، والتى نشأت منها الثقافة المنمقة (precious) للقرن السابع عشر[2]. ومن المؤكد أن قصائد "آستريه" هى قمة التطور الذى بدأ بالأعمال الرعوية لعصر النهضة. فمن المحال أن يظل أى شخص يتذكر الناس البسطاء وهو يشاهد السيدات والسادة المتأنقين، الذين تدور بينهم، وهم متنكرون فى زى رعاة وراعيات، محادثات حارة يناقشون فيها مشكلات الحب المخجلة. فالخيال قد فقد كل صلة له بالواقع، وأصبح مجرد ملهاة اجتماعية. وما حياة الراعى إلا ثوب تنكرى، يتيح للقارىء أن يبتعد لحظة عن السطحية وعن الذات اليومية.

ولا شك فى أن الشبه ضئيل بين"الحفل البهيج" لفاتو وبين هذا الشعر. ففى الرواية الرعوية نجد أن مناظر الحب الريفى، بما فيها من إشباع للرغبات وطقوس الحب. هى السعادة الكاملة؛ على حين أن موقف الحب بأسره، فى لوحات فاتو، إنما هو مرحلة متوسطة فى الطريق إلى الهدف الحقيقى- أى مجرد تمهيد للرحلة

---

[1] **Mussia Eisenstadt: Watteau's Fêtes galantes, 1930, P. 98.**

[2] **G. Lanson: Hist de la litt. Franç., 1909, IIth edit., PP. 373-4.**

نحو "سيتير Cythere" التى توجد دائماً فى مكان قصى خفى يغشاه الغموض. غير أن الشعر الرعوى فى فرنسا كان يسير فى طريق التدهور فى الوقت الذى كان فاتو يرسم فيه لوحاته، فلم يتلق الفنان قوة دافعة مباشرة منه. ولم تكن مناظر الحياة الريفية توجد على الإطلاق، قبل القرن الثامن عشر، بوصفها الموضوع الحقيقى للتصوير ذاته. صحيح أننا نجد عناصر رعوية غير قليلة، تتخذ صبغة عوامل مساعدة فى صور الكتاب المقدس والأساطير. ولكن لهذه العناصر أصلاً خاصاً بها، يختلف تماماً عن الفكرة الرعوية. ولا شك فى أن الروح الرثائية elegiac لصيغة "الجورجونيسك" Giorgonesque تذكرنا بفاتو إلى حد بعيد[1]، ولكنها تفتقر إلى النغمة الغرامية الخفية، وإلى الشعور المؤلم بالتوتر بين الطبيعة والحضارة. وحتى عند بوسان poussin نجد أن العلاقة مع فاتو ظاهرية فحسب. ذلك لأن بوسان يصور أركاديا بطريقة رائعة حقاً، ولكن دون تفضيل مباشر لحياة الراعى؛ بل إن الموضوع يظل كلاسيكياً وأسطورياً، ويعطى المرء إحساساً بطولياً فى أساسه، متمشيًا مع روح النزعة الكلاسيكية الرومانية. ولا تظهر الموضوعات الريفية فى الفن الفرنسى فى القرن السابع عشر على نحو مستقل إلا على النسجيات المرسمة tapestries التى كان يظهر فيها على الدوام ميل إلى تصوير مناظر حياة الريف. وهذه العناصر بطبيعة الحال غير متمشية مع الطابع الرسمى للفن العظيم فى عصر الباروك. فهى تظل مقبولة فى اللوحات التصويرية ذات الطابع الزخرفى، كما هى مقبولة فى الرواية أو الأوبرا أو الباليه، ولكنها تبدو نشازاً فى التراجيديا. "ففى الرواية الخفيفة يكون كل شىء مباحاً بسهولة... ولكن المنظر يقتضى تبريراً دقيقاً"[2]. غير أن العنصر الرعوى بمجرد أن اندمج فى التصوير اكتسب عمقاً وتعقيداً لم يتسم بهما أبداً فى الشعر، حيث كان على الدوام مجرد نمط ذى أهمية ثانوية. فالعنصر الرعوى كان، بوصفه نوعًا أدبيًا، يمثل نمطًا مصطنعًا تمامًا منذ البداية، وظل وقفًا على تلك الأجيال التى كانت صلتها بالواقع تأملية تمامًا. وكان الموقف الرعوى ذاته مجرد ذريعة على

---

[1] Cf. Albert Dredner: "Von Giorgione zum Rococo", Preudsische Jahrbuecher, 1910, vol. 140- Werner Weisbach: "Et in Arcadia ego. "Die Antike, VI, 1930, P. 140.

[2] Boileau : L'Art Poétique. III, PP. 119 ff.

الدوام، فلم يكن هو الغرض الحقيقي للتصوير الفنى قط، مما ترتب عليه أن يكون لهذا التصوير فى كل الأحوال طابع أسطورى بدرجات متفاوتة، ولم يكن له أبدًا طابع رمزى. وبعبارة أخرى، فقد كان للفن الرعوى هدف تام الوضوح، ولم يكن يسمح إلا بتفسير صحيح واحد. وكان هذا الفن يستنفد مباشرة، ولايخفى وراءه سرا، ويسفر — حتى فى حالة شاعر مثل ثيوقريطس — عن صورة للواقع تتصف بالافتقار إلى التنوع، وإن كانت جذابة إلى أبعد حد. ولم يكن فى وسعه أبدًا أن يتجاوز حدود الأسطورة، بل إنه ظل لاهيًا، مفتقرًا إلى التوتر والعمق. وكان فاتو أول من نجح فى إضفاء عمق رمزى عليه، وكانت وسيلته الكبرى إلى ذلك هى أن يستبعد منه جميع السمات التى لا يمكن أن تتصور فى الوقت ذاته على أنها ترديد بسيط، مباشر للواقع.

ولقد كان لابد أن يؤدى القرن الثامن عشر، بحكم طبيعته ذاتها، إلى بعث للفن الرعوى. وإذا كانت الصيغة قد أصبحت شديدة الضيق بالنسبة إلى الأدب، فقد كان لا يزال لها من الحياة، فى ميدان التصوير، ما يكفى لإيجاد نقطة بداية جديدة. ذلك لأن الطبقات العليا كانت تعيش فى أوضاع اجتماعية مصطنعة إلى أبعد حد، تغير فيها إلى حد بعيد طابع العلاقات اليومية، واكتسبت صبغة متسامية، ولكن هذه الطبقات لم تعد تؤمن بالمقصد العميق لهذه القوالب، وأصبحت تعدها قواعد للعبة فحسب. وكانت الشهامة من بين قواعد لعبة الحب، مثلما كان العنصر الرعوى دائمًا شكلا لاهيًا من أشكال الفن الجنسي. فكلاهما معًا كان يرغب فى أبعاد الحب مسافة ما، وفى نزع الطابع الشهوانى المباشر عنه. وعلى ذلك فقد كان من الطبيعى تمامًا أن يبلغ العنصر الرعوى قمة تطوره فى قرن الشهامة. ولكن مثلما أن الزى الذى ترتديه شخصيات فاتو لم يصبح شائعًا إلا بعد موت الفنان، فكذلك لم يجد نمط "الحفل البهيج" جمهورًا أوسع إلا فى أواخر عصر الروكوكو. وهكذا استمتع لانكريه Lancret وباتر Pater وبوشيه Boucher ، بثمار التجديد الذى اقتصروا هم أنفسهم على الهبوط بمستواه. أما فاتو ذاته، فقد ظل طيلة حياته مصورا لفئة محدودة من الناس. وكان الأنصار المخلصون الوحيدون لفنه هم جولبيين Julienne وكروزا Crozat، صاحبا المجموعات الفنية ، والكونت كايلوس

Caylus، العالم الأثرى وراعى الفن، وجرسان Gersaint، متعهد الأعمال الفنية. أما النقاد الفنيون المعاصرون له، فنادرا ما كانوا يذكرون اسمه، وحين كانوا يفعلون ذلك، كان ذلك يحدث عادة على سبيل الذم[1]. بل أن ديدرو ذاته لم يدرك أهميته، ووضعه فى مكانة أدنى من تنييه Teniers . صحيح أن الأكاديمية لم تضع أمامه العراقيل، وإن كانت قد تمسكت، إزاء فن كهذا، بالترتيب التدريجى التقليدى للأنماط الفنية، وظلت تنظر إلى "الأنماط الصغيرة" بازدراء. غير أنها لم تكن أكثر تزمتًا على الإطلاق من جمهور المثقفين بوجه عام، وهو الجمهور الذى كان لا يزال يأخذ، نظريا على الأقل، بالمذهب الكلاسيكى، والواقع أن موقف الأكاديمية كان، فى جميع المسائل العملية، متحررًا إلى حد بعيد. ولم يكن هناك حد معين لعدد أعضائها، كما أن دخولها لم يكن متوقفًا على قبول الآراء السائدة فيها. ومن الجائز أنها لم تكن متسامحة إلى هذا الحد من تلقاء ذاتها، ولكنها كانت تدرك على أية حال أن اتخاذها لهذا الموقف المتسامح هو الذى كان يتيح لها أن تظل حية فى فترة الفوران والتجديد هذه[2]. وقد أصبح فاتو، وفراجونار Fragonard وشاردان، أعضاء فى الأكاديمية دون أية صعوبة، وكذلك الحال فى جميع الفنانين المشاهير الآخرين فى القرن الثامن عشر، أيًا كانت المدرسة التى ينتمون إليها، صحيح أن الأكاديمية ظلت تمثل الذوق الفخم grand gout كما كانت على الدوام، ولكن مجموعة صغيرة من أعضائها هى التى ظلت، عمليا، متمسكة بهذا المبدأ. أما الفنانون الذين لم يكن فى إمكانهم أن يعولوا على طلبات من السلطات الرسمية، وكان مشترو أعمالهم خارج نطاق أوساط البلاط، فلم يعبأوا كثيرا بالاعتراف الرسمى، وكانوا يرعون "الأنماط الصغيرة"، التى كان الطلب عليها أعظم من الوجهة العملية، وإن لم تكن تحظى باحترام كبير من الوجهة النظرية. وإلى هذه "الأنماط الصغيرة" ينتمى نوع "الحفل البهيج"، الذى كان موجها منذ البداية إلى وسط أكثر تحررًا من وسط البلاط، وإن كان المهتمون بهذا النوع من الصور لم يعودوا يمثلون القطاع الأكثر تقدمية من الجمهور، من وجهة النظر الفنية، إلا فترة قصيرة بعد ذلك.

---

(1) P. Marcel, Op. cit., P. 299 .

(2) Nikolaus Pevsner : Academies of Art, 1940, P. 108 .

غـير أن التصـوير ظـل يلـتزم الموضوعات الجنسية بعد الأدب بوقت طويل، وبعـد الـرواية بوجـه خـاص، إذ أن هذه الأخيرة، وهى النوع الأكثر مرونة من الفن، والأكثر شعبية — لأسباب اقتصادية — كانت قد حولت اهتمامها إلى موضوعات ذات أهمـية أعـم. وكـان ممثلو الاتجاه الإباحى فى خلال ذلك القرن هم شودرلو دى لاكلو Choderlos de Laclos وكريبـيون Crébillon ، الابـن ورسـتيف دى لابريـتون Restitf de la Bretonne ولكـن لم يكـن لــه دور حاسـم فـى أعمـال الروائـيين الآخرين فى ذلك العصر. فعلى الرغم من جرأة موضوعات ماريفو Marivaux وبريفو Prévost فإنهمـا لم يحـاولا أبـدا إحـداث تـأثيرات جنسـية مكشوفة. وإذن، فعلى حـين أن الارتـباط بالطـبقات العلـيا ظـل فـى التصـوير عـلى ما هو عليه مؤقتًا، فإن الـرواية اقتربـت مـن نظـرة الطـبقات الوسـطى إلى العـالم. وكـان الانـتقال مـن رواية الفروسـية إلى الـرواية الريفـية يمثل أول خطوة فى هذا الاتجاه، وهى خطوة تم فيها التخـلى عـن عناصـر معيـنة منتمـية إلى العصـر الرومانسكى الوسيط. فالرواية الريفية تبحـث مشـكلات الحـياة الواقعـية، وإن كـان ذلـك فـى إطـار خيالى تمامًا، وتصف أشخاصـا حقيقـيين معاصـرين، وإن كانوا متنكرين فى صور وهمية؛ وتلك سمات لها أهميـتها، مـن وجهـة الـنظر التاريخـية، بالنسـبة إلى الـتطورات المقـبلة. كذلك فإن الرواية الريفية تقترب من الواقعية الحديثة من حيث أن الأحداث فيها تتخذ — عند دورفـى بوجـه خـاص — موقعـا تاريخـيًا محـددًا[1]. غـير أن أهم حقيقة بالنسبة إلى الـتطور الـتالى للأدب هى أن "دورفى" كتب أول رواية حب بالمعنى الصحيح .. ومن المسلم به أن الحب قد ظهر من قبل فى روايات سابقة، ولكن لا يوجد قبل "دورفى" أى عمـل ذى حجـم معقـول اتخـذ مـن الحب موضوعًا رئيسيًا لـه. ومنذ ذلك الحين فصـاعدًا أصـبح موضـوع الحب، لأول مرة، القوة الدافعة للرواية، فضلاً عن الدراما. طـوال مـا يـربو عـلى ثلاثـة قـرون[2]. فمـنذ عصـر الـباروك، أصـبح الأدب المـلحمى والدرامـى عـلى الدوام شعرا للحب قبل كل شىء؛ ولم تظهر أية علامات على التغير إلا فـى الفـترة القريـبة جـدا. ولقـد تفـوق الحـب عـلى الـبطولة حـتى فى "أماديس

---

[1] G. Lanson, Op. cit., P. 374 .

[2] Cf. Petit de Julleville : Hist. De la litt. Franç., IV, 1897, P. 419 .

"Amadis". ولكـن سـيلادون Céladon هـو أول بطـل محـب بالمعـنى الذى نفهمه نحـن لهذه الكلمة، أى أول عبد لانفعالاته، يستسلم لها دون بطولة: فهو الذى مهد الطريق للشيفاليه دى جريو Des Grieux ، وهو السلف الأول لفيرتر.

لقـد كانـت الـرواية الـرعوية الفرنسـية فـى القـرن السـابع عشـر أدب عصر متعـب؛ وكـان المجـتمع الـذى أنهكته الحروب الأهلية يستريح من عنائها وهو يقرأ المحادثـات الـبديعة المـتكلفة للـرعاة المحبين. ولكن بمجرد أن أفاق ذلك المجتمع، وأيقظـت فـيه حـروب الغـزو الـتى قام بها لويس الرابع عشر أطماعًا جديدة، بدأ رد الفعـل عـلى الـرواية المـنمقة Precious ، وسـار ذلـك جنبًا إلى جنب مع الهجمات الـتى شـنها بوالو وموليير على روح التنميق. وهكذا فإن الرواية الرعوية عند دروفى، قـد أعقبتها الرواية البطولية والغرامية عند لاكالبرينيد La Calprenède ومدموازيل دى سـكوديرى Mile de Scudéry وهـى نـوع أدبـى التقط الخيط المقطوع لروايات "أمـاديس" Amadis. وأصـبحت الـرواية تبحـث مـرة أخرى فى الحوادث الهامة، وتصـف الـبلدان الأجنبية والناس الغرباء، وتصور مشروعات وشخصيات هامة مؤثرة. غـير أن الـبطولة فـيها لم تعـد ذلـك الـتهور الرومانـتيكى لـروايات الفروسـية، وإنما أصبحت ذلك الإحساس الصارم بالواجب فى تراجيديات كورنى. وقد أخذت الرواية البطولـية عـند "لاكالـبرينيد" عـلى عاتقهـا أن تكـون مدرسـة لتعليم إرادة القوة وعزة الـنفس؛ كمـا تمـثل نفـس الاتجـاه الأخلاقـى البطولى التراجيدى فى رواية مدام دى لافاييـت: "الأمـيرة دى كليف Princesse de Clèves. فهـنا أيضًـا نجد المشكلة صـراعا بـين الشـرف والعاطفـة، وهـنا أيضًـا ينتصر الواجب على الحب. والحق أننا نجـد أنفسـنا دائمًـا، فـى عصـر الدوافـع البطولـية هـذا، إزاء نفـس التحليل الواضح للـنوازع الإراديـة، ونفـس التشـريح العقلى للانفعالات، ونفس الجدل الصارم للأفكار الخلقـية. وقد نجد عند مدام دى لافاييت، من آن لآخر، سمة أشد تغلغلاً فى أعماق الـنفس، واتجاهًـا أقـرب إلى الشخصـية، وتصـويرًا أدق للتحول السريع فى المشاعر، ومـع ذلـك، فحـتى فـى أعمالهـا ذاتهـا يـبدو كـل شـىء وقـد انتقل إلى ضوء الوعى والتحلـيل العقـلى الواضـح. فالمحـبون لا يجـدون أنفسـهم لحظـة واحـدة ضـحايا

مستسلمين لانفعالهم؛ وهم لا يضيعون على نحو لا أمل فيه ولا شفاء منه، كما هى الحال عند رينيه وفيرتر، بل وعند دى جريو وسان برو Saint- Preux.

ومع ذلك فإن القرن السابع عشر يتضمن، إلى جانب كل هذه الأنواع الرعوية الريفية والغرامية البطولية، ظواهر معينة تبشر برواية الطبقة الوسطى كما ستظهر فيما بعد. فهناك قبل كل شيء رواية المشردين[1]، التى تختلف أساسًا عن الأنماط الشائعة عندئذ فى انتماء موضوعاتها إلى الواقع اليومى، وفى إيثارها للمستويات الدنيا للحياة، وإلى هذا النوع تنتمى روايتا "جيل بلاس" Gil Blas و"الشيطان بواتو" Diable Boiteux بل إن هناك سمات معينة فى روايات ستندال وبلزاك تذكرنا بالتنوع المتقلب الذى تتسم به النظرة التشردية Picaresque إلى الحياة. وقد ظلت الروايات المنمقة تقرأ وقتًا طويلا فى القرن السابع عشر، بل إنها ظلت تقرأ وقتا طويلا فى القرن الثامن عشر، ولكنها لم تعد تكتب بعد عام ١٦٦٠[2]. فحلت محل الأسلوب المرح، المصطنع، المصطبغ بالتكلف الاستقراطى، نغمة أقرب إلى الطبيعة، وإلى روح الطبقة الوسطى. وبالفعل نجد أن فورتيير Furetièr يطلق على روايته غير الرومانتيكية، التى كان يؤلفها على طريقة المتشردين Picaresque ، اسم "الرواية البورجوازية Le roman bourgeois". غير أن المبررات الوحيدة لهذا الوصف الموضوعات التى يعالجها، إذ أن هذا العمل يظل مع ذلك مجرد حلقات ومشاهد وتعليقات ساخرة تجمعت بطريقة خارجية، أى أنه قالب لا صلة له بالرواية "الدرامية" المركزة فى العصور الحديثة، حيث تدور الأحداث حول مصير شخصية رئيسية تستحوذ تمامًا على اهتمام القارىء.

ولقد كانت الرواية فى القرن السابع عشر، تمثل – على الرغم من ذيوعها – نوعًا أحط من الأدب، وربما نوعا ظل مختلفًا فى نواح معينة، أما فى القرن الثامن عشر فقد أصبحت النوع الأدبى الرئيسى ، بحيث كانت أهم الأعمال الأدبية

---

[1] هذا التعبير ترجمة للفظ Picaresque ، ويدل على نوع من الروايات انتشر بوجه خاص فى أسبانيا، ويروى قصة المغامرات البوهيمية لشخصية مشردة، قد يكون صاحبها أفاقًا أو محتالاً أو مجرد مغامر خفيف الظل. وتفتقر هذه الروايات عادة إلى التماسك المحكم. (المترجم)

[2] Ibid., Iv, P. 459 ; V, 1898, P. 550.

تنتمى إليها، بل إن أهم التطورات الأدبية وأكثرها تقدمية بحق قد حدثت فى ميدانها. فالقرن الثامن عشر هو عصر الرواية وذلك على الأقل لأنه عصر علم النفس. فقد كانت أعمال لوساج Lesage وفولتير، وبريفو، ولاكلو Laclos، وديدرو، وروسو، حافلة بالملاحظات النفسية، أما ماريفو فكان يستحوذ عليه شغف جنونى بعلم النفس : فهو يفسر، ويحلل، ويعلق على المواقف الروحية لشخصياته بلا انقطاع. وهو يتخذ كل مظهر من مظاهر الحياة مناسبة لعرض أفكار نفسية، ولا تفوته أية فرصة لعرض دوافع شخصياته. ولقد كان علم النفس عند ماريفو ومعاصريه، ولاسيما بريفو، أغنى وأدق وأكثر تنوعا بكثير من علم النفس فى القرن السابع عشر. فالشخصيات تتخلص من طابعها النمطى السابق، وتصبح أكبر تعقدا، وأشد تناقضًا، حتى إن تصوير الشخصيات فى الأدب الكلاسيكى، مع كل ما يتميز به من دقة، يبدو إلى جانبها شكليًا إلى حد ما. بل إن لوساج نفسه ظل يقتصر على تقديم أنماط، منها ما هو غريب الأطوار ومنها ما هو هزلى ممسوخ، بحيث إننا لا نجد لوحات حية حقيقية، ترسم بنفس خطوط الحياة الواقعية، المتغيرة، غير الواضحة المعالم، وبنفس ألوانها المتدرجة التى لا تعرف المبالغة. والحق إنه إذا كان هناك أى خط يفصل بين الرواية الجديدة والرواية الأقدم عهدًا، فإن هذا الخط يمتد فى هذه الفترة. فمنذ ذلك الحين أصبحت الرواية تاريخًا روحيًا، وتحليلاً نفسانيًا، وكشفًا لغوامض الذات، أما قبل ذلك فكانت تصويرًا لحوادث خارجية وللعمليات الروحية كما تنعكس فى أفعال عينية. ولكن من الصحيح أن ماريفو وبريفو ظلا يتحركان فى الإطار المحدود لعلم النفس التحليلى والعقلانى كما عرفه القرن السابع عشر، وكانا فى الواقع أقرب إلى راسين ولاروشفوكو منهما إلى الروائيين الكبار فى القرن التاسع عشر. فقد ظلا، كالكتاب الأخلاقيين والمسرحيين فى العصر الكلاسيكى، يشطران الشخصيات إلى عناصرها، ويطورانها من عدد قليل من المبادىء التجريدية بدلا من إدماجها فى السياق الكامل للحياة، الذى توجد فيه هذه الشخصيات. ولم تتخذ الخطوة الحاسمة نحو علم النفس الانطباعى غير المباشر هذا إلا فى القرن التاسع عشر، وعندئذ ظهر مفهوم جديد للاحتمال النفسى Psychological Probability جعل الأدب السابق كله يبدو أدبًا عفى عليه

الـزمان. والحـق أن الظاهرة التى تسترعى انتباهنا بحق، بوصفها ظاهرة حديثة لدى كـتاب القـرن الثامن عشر، هى نزع صبغة البطولة عن الشخصيات الرئيسية عندهم، واصـطباغها بصـبغة إنسـانية. فهـم ينقصـون مـن حجم هذه الشخصيات، ويقربونها إلينا، وفى ذلك يكمن التقدم الأساسى للنزعة الطبيعية النفسية منذ وصف الحب فى أعمـال راسـين. ذلـك لأن بـريفو يكشف لنا عن الجانب العسكى للانفعالات الطاغية ولاسـيما الحالـة الذلـيلة المخجلة التى تنتاب الإنسان عندما يقع فى الحب. فالحب يـبدو مـرة أخـرى كارثـة، ومرضا، ووصمة مثلما سبق أن وصفه الشعراء الرومان. وهو يـتحول تدريجـيًا إلى "الحـب المسـتبد" amour- passion عـند سـتندال، ويـتخذ سمـات مرضـية سـتظل بعـد ذلـك تميز الحب فى أدب القرن التاسع عشر. فلم يكن مـاريفو قـد عـرف بعد قوة هذا الحب الذى يباغت ضحاياه كحيوان منقض ولا يترك لهـم مـنه مهـربًا أبـدًا، أمـا عـند بـريفو فقـد أصبح هذا الحب مستحوذا على الروح. وهكـذا انتهى عهد حب الفرسان، وبدأ الصراع ضد الزواج غير المتكافىء من الوجهة الاجتماعية. ولم يكن الذل الذى يجلبه فى هذه الحالة سوى أداة للدفاع الاجتماعى. ذلـك لأن أخطـار الحـب لم تكـن تهـدد استقرار المجتمع الإقطاعى الوسيط، بلا ولا مجـتمع الـبلاط فى القرن السابع عشر، فلم تكن هذه المجتمعات فى حاجة إلى دفاع كهـذا ضـد تهـور الأبناء المندفعين. أما الآن، عندما أصبح عبور الحواجز الفاصلة بين الطـبقات الاجتماعـية المقفلـة أمرًا أكـثر شـيوعًا، وعـندما أصـبح مـن الضرورى على الـبورجوازية ذاتهـا، لا عـلى طـبقة الـنبلاء فحسب، أن تدافع عن مركزها المميز فى المجـتمع. فقـد بـدأ تحـريم شـهوة الحـب الجارفـة الهوجـاء، الـتى تهـدد الـنظام الاجـتماعى القـائم، وظهـر نـوع مـن الأدب أدى آخـر الأمر إلى "غادة الكاميليا" وإلى أفـلام "جـاربو" الحديـثة. ولا جدال فى أن بريفو كان لا يزال أداة غير واعية بذاتها لتلك النزعة المحافظة التى عمل "دوما الابن" على خدمتها عن وعى واقتناع.

ولقـد كانـت روايـة "مـانون ليسـكو" لـبريفو اسـتباقًا للـنزعة الاستعراضـية exhibitionism عـند روسـو . فلـم يعـد بطـل الـرواية يجد أى غضاضة فى وصف حـبه غـير المشرف، بل كان يبدى سرورًا "مازوكيا" فى الاعتراف بضعف شخصيته. ويظهـر عند ماريفو الميل إلى هذا "المزج بين الضآلة والعظمة والحقارة والجدارة". وهو

الوصـف الذى سيطلقه لسنج على هذا الاتجاه فى حالة فيرتر بوجه خاص. فقد كان مؤلـف "حـياة ماريـان Vie de Marianne" قـد عـرف نقاط الضعف الصغيرة التى تنـتاب الـنفوس الكـبيرة ذاتهـا، ولم يقتصـر عـلى تصويـر الســيدة دى كليمـال de Climal عـلى أنها شخصية تجمع بين سمات جذابة وسمات منفرة، بل إنه يصف بطلـته بأنهـا شخصـية لا يمكـن التعـبير عـنها تعبيرا جامعا فى لحظة واحدة. فهى امـرأة أميـنة مخلصـة، ولكـنها لا تبلغ أبدًا من الإهمال ما يجعلها تفعل أو تقول أى شـىء يمكـن أن يسـبب لهـا ضررا. وهى تعرف أوراقها الرابحة، وتلعب بها بذكاء. والواقـع أن مـاريفو كـان المـثل الـنموذجي لعصر انتقال وإعادة بناء. فهو فى رواياته يؤيـد اتجـاه الطـبقة الوسـطى الـتقدمى تأيـيدا كـاملا، ولكـنه فـى كومـيدياته يغلف ملاحظاتـه النفسـية فى قوالب التآمر القديمة. غير أن العنصر الجديد هو أن الحب، الـذى كان له من قبل دائمًا دور ثانوى فى الكوميديا، أصبح مركز الأحداث[١]، وبعد غـزوه لهـذا المعقل الهام الأخير، أتم زحفه الظافر فى ميدان الأدب الحديث. ويمكن أن يعـزى هـذا الـتطور إلى أن شخصـيات الكومـيديا ذاتهـا أصبحت أعقد، واكتسب الحـب ذاتـه طابعا بلغ من التنوع حدا جعل السمات الكوميدية التى اكتسبها عاجزة عـن المسـاس بطابعـه الجـدى المترفـع. غـير أن الصـفة الجديـدة فـى مـاريفو مؤلـف الكومـيديا هـى قبل كل شىء محاولة وصف شخصياته من حيث هى كائنات يتحكم فـيها المجـتمع، وتسـلك بـناء عـلى دوافـع مستمدة مباشرة من مركزها الاجتماعى[٢] فكمـا أن شخصـيات مولـيير تقـع فـى الحـب، دون أن يكـون وقوعها فى الحب هو الموضـوع الرئيسـى الـذى تـدور حولـه مسـرحياته، فكذلـك كان تحكم المجتمع فى طبيعـتها أمـرًا مؤكـدًا، ولكنه لم يكن أبدًا أصل الصراع الدرامى. أما فى "لعبة الحب والصـدفة Jeu de L'amour et du hassard" لمـاريفو، فـإن الأحـداث كلها تدور حـول التلاعـب بالمظاهر الاجتماعية، أى حول مسألة كون الشخصيات الرئيسية هى بالفعل الخدم الذين يتنكرون فى زيهم، أم السادة الذين يخفون حقيقتهم.

---

(١) Emile Feguet : Dix – huitième siècle, 1890 P. 123 .

(٢) Arthur Eloesser : Des buergerliche Drama, 1890, P. 65 .

ولقد شبه الكثيرون ماريفو بالمصور فاتو، ومن المؤكد أن التقارب بين أسلوبيهما المرحين اللاذعين يوحى بهذا التشبيه. غير أنهما يواجهاننا أيضًا بنفس المشكلة فى علم الاجتماع الفنى، إذ أنهما معا يعبران عن نفسيهما بأشكال شديدة التهذيب، متمشين فى ذلك تماما مع تقاليد المجتمع الصالح، ومع ذلك فلم يحرز أحدهما من النجاح ما قد يتوقعه المرء فى مثل هذه الظروف. ذلك لأن فاتو لم يلق طوال حياته إلا تقدير عدد قليل من الناس، كما أن من المعروف أن مسرحيات ماريفو كانت تلاقى الإخفاق مرة تلو المرة. فقد وجد معاصروه لغته معقدة، مصطنعة، غامضة، وسخروا من حواره المتألق، اللامع، الرشيق، فأسموه "مرفدة" Marivaudage وهو لفظ لم يكن يستخدم على سبيل المدح، وإن كان سانت بيف قد أكد، عن حق إلى حد ما، أنه ليس من الأمور الهينة أن يصبح اسم كاتب كلمة متداولة فى البيوت. وحتى لو قبلنا، فى حالة فاتو، التفسير القائل أنه كان أعظم من أن يقدر فى عصره، وإن الفن العظيم "مضاد للغرائز البشرية" — وهو فى الواقع ليس تفسيرًا على الإطلاق — فإن هذا النوع من التفسير لا يمكن أن ينطبق على ماريفو، الذى لم يكن كاتبا عظيمًا. والواقع أنهما كانا معا ممثلين لعصر انتقال، ولم يفهما أبدًا خلال حياتهما. ولم يكن لهذا الأمر شأن بمستواهما الفنى، وإنما كان مرتبطا بدورهما التاريخى بوصفهما مبشرين باتجاهات جديدة ورائدين لها. فالفنانون من هذا النوع لا يجدون أبدًا جمهورًا كافيًا، إذ أن معاصريهم لا يفهمونهم، والجيل التالى يستمتع بأفكارهم الفنية عادة فى صورة انطمست معالمها بفضل المقلدين، أما الأجيال اللاحقة، التى قد تكون أحيانًا أقدر على تذوق أعمالهم، فلا تكاد تعود قادرة على عبور الهوة التاريخية التى تفصل بينهم وبين الحاضر. ولم يكتشف فاتو وماريفو معًا إلا فى القرن التاسع عشر، وذلك عن طريق خبراء صقل المذهب الانطباعى ذوقهم، وفى وقت كان فيه فنهما قد أصبح، من حيث الموضوع، فنا عفى عليه الزمان منذ عهد بعيد.

إن فن الروكوكو لم يكن فنًا ملكيًا، كما كان فن الباروك، وإنما كان فن طبقة أرستقراطية وطبقة وسطى كبيرة. وأصبح هناك أفراد يحلون محل الملك والدولة فى رعاية أعمال البناء، وأخذ المعماريون يشيدون "نزلاً" و"بيوتًا صغيرة" بدلاً من

القلاع والقصور. وأصبح الجو العائلى الرشيق لخدور النساء وغرفهن الصغيرة مفضلاً على الرخام البارد والبرونز الثقيل، كما حلت محل الألوان الثقيلة الجادة، كالبنى والقرمزى، والأزرق الداكن والذهبى، ألوان زاهية خفيفة، كالرمادى والفضى، والأخضر المخفف والوردى. وعلى عكس ما كان عليه الفن فى عهد الوصاية ، فإن الروكوكو ازداد تنميقًا وتألقًا، وسحرا لاهيًا متقلبًا، ولكنه أيضًا ازداد رقة روحانية. فهو من جهة قد تطور إلى فن المجتمع (الراقى) بمعناه الصحيح، ولكنه من جهة أخرى اقترب من ذوق الطبقة الوسطى فى القوالب والأشكال المصغرة. فالفن الذى حل محل فن الباروك الضخم، شبه النحتى، الذى يتسم بالرحابة الواقعية هو فن زخرفى شديد البراعة، رقيق، هش، عصبى. ومع ذلك فحسبنا أن نتذكر فنانين مثل لاتور La Tour أو فراجونار لندرك أن السهولة والتوثب فى هذا الفن هما فى الوقت ذاته انتصار للملاحظة والتصوير المطابقين للطبيعة. ولو قارنا هذا الفن بالرؤى العنيفة المثيرة لعصر الباروك، بما فيها من تجاوز صاخب لحدود الحياة المعتادة، لبدا كل ما أنتجه عصر الروكوكو ضعيفًا ضئيلاً تافهًا. ومع ذلك فلم يكن فى استطاعة أى فنان كبير فى عصر الباروك أن يتحكم فى الفرشاة بنفس السهولة والثقة التى تحكم بها تيبولو Tiepolo أو بياتستا Piazzetta أو جواردى Guardi فيها. والواقع أن الروكوكو يمثل المرحلة الأخيرة فى التطور الذى بدأ بعصر النهضة، من حيث أنه أدى إلى انتصار المبدأ الدينامى الطليق المتحرر، الذى بدأ به هذا التطور، والذى كان عليه أن يؤكد ذاته مرارا وتكرارا ضد المبدأ السكونى التقليدى، النمطى. ويمكن القول أن الغايات الفنية لعصر النهضة لم تنجح فى تأكيد ذاتها، آخر الأمر، إلا فى عصر الروكوكو. فحينئذ بلغ التصوير الموضوعى للأشياء تلك الدقة والسهولة التى كان بلوغها هو هدف النزعة الطبيعية الحديثة. أما فن الطبقة الوسطى، الذى بدأ بعد الروكوكو، بل وبدأ – جزئيًا – فى وسط الروكوكو، فكان شيئًا جديدًا فى أساسه، مختلفًا كل الاختلاف عن عصر النهضة وعن الفترات التالية فى تاريخ الفن. وهو يمثل بداية عصرنا الحضارى الحالى، الذى تتحكم فيه الفكرة الديمقراطية، والنزعة الذاتية، والذى يرتبط دون شك ارتباطا مباشرا بثقافات الصفوة المختارة فى عصر النهضة، والباروك، والروكوكو، من وجهة النظر التطورية.

ولكنه يقف فى مقابلها من حيث المبدأ. فالتعارض بين العقلانية والوجدانية، وبين المادية والروحانية، والكلاسيكية الرومانتيكية، قد أخذ يحل الآن محل متناقضات عصر النهضة والأساليب الفنية المعتمدة عليه، والاستقطاب بين النزعة الشكلية الدقيقة وبين النزعة الطبيعية المفتقرة إلى الشكل، وبين البناء المحكم والتفكك التصويرى، وبين السكونية والحركية. وقد فقدت هذه المتقابلات القديمة معناها إلى حد بعيد، إذ أن كلا نوعى الإنجاز الفنى لعصر النهضة أصبح ضرورة لا غناء عنها. وأصبحت دقة التصوير المتمشية مع نزعة محاكاة الطبيعية أمرًا مسلمًا به، شأنها شأن الانسجام التكوينى للعناصر فى الصورة. وأصبحت المشكلة الحقيقية الآن هى ما إذا كان من الواجب إعطاء الأسبقية للعقل أم للوجدان، ولعالم الموضوعات أم للذات، وللإدراك الوجدانى أم للحدس. وقد مهد الروكوكو ذاته الطريق للطرفين المتقابلين الجديدين، بقضائه على النزعة الكلاسيكية لعصر الباروك المتأخر، واتخاذه من أسلوبه التصويرى، وحساسيته للتفاصيل البراقة والتكنيك الانطباعى، أداة أقدر بكثير على التعبير عن المضامين الانفعالية لفن الطبقة الوسطى من اللغة الاصطلاحية الشكلية لعصر النهضة والباروك. على أن نفس القدرة التعبيرية لهذه الأداة قد أدت إلى انحلال الروكوكو، الذى كانت طريقته الخاصة فى التفكير تدفعه مع ذلك إلى إبداء أعظم قدر من المقاومة للنزعة اللاعقلية والوجدانية. وإنه لمن المحال أن يفهم المرء دلالة الروكوكو بدون هذه الحركة الديالكتيكية المتبادلة بين وسائل تتطور بطريقة آلية — مع تفاوت فى درجة هذه الآلية — وبين المقاصد الأصلية. ولا يمكن أن يوفى المرء طبيعته المعقدة حقها ما لم يدركه على أنه نتيجة استقطاب مناظر للتضاد القائم فى مجتمع هذه الفترة ذاتها — وهو الاستقطاب الذى يجعل من هذا المجتمع حلقة الوصل بين أسلوب البلاط فى عصر الباروك وبين نزعة الطبقة الوسطى فى الرومانتيكية المسبقة (Pre - omanticism).

والواقع أن النزعة الأبيقورية لعصر الروكوكو، بما فيها من اتجاه حسى وجمالى مفرط، تقف فى موقع وسط بين الأسلوب الشعائرى للباروك والنزعة الانفعالية للرومانتيكية المسبقة. ففى عهد لويس الرابع عشر كانت طبقة نبلاء البلاط لا تزال تمجد مثلاً أعلى للكمال البطولى والعقلانى، على الرغم من أنها كانت فى

الواقـع تعـيش مـن أجـل لذاتها قبل كل شيء. وفى عهد لويس الخامس عشر كانت طـبقة النـبلاء ذاتهـا تدعـو إلى مذهـب فـى اللـذة يتمشى أيضًا مع نظرة البورجوازية الـثرية إلى الحياة وأسلوبها فيها. والواقع أن كلمة تاليران: "لن يعرف حلاوة الحياة مـن لم يعـش قـبل عام ١٧٨٩"، تعطينا فكرة عن نوع الحياة التى كانت تحياها هذه الطـبقات. وبطـبيعة الحال فإن المقصود هنا من "حلاوة الحياة" هو حلاوة النساء، إذ أن النسـاء، كمـا فـى كل ثقافة أبيقورية، أحب طرق الترويح عن النفس إلى القلوب. أمـا الحـب فإنـه فقـد اندفاعـه "الصحى"، وانفعاله الدرامى المشبوب، وصار مهذبًا، مسـليًا، ألـيفًا، وأصبح عـادة مـن بعد أن كان شهوة جامحة. وأصبحت هناك رغبة شـاملة دائمـة فـى رؤيـة صـور العـرايا، الـتى صـارت الآن الموضـوع المفضـل للفـنون التشـكيلية. فحيـثما جـال المـرء ببصـره، سـواء فـى اللوحـات الجائطـية (الفرسـك) الموجـودة فى المساكن الرسمية، أو فى أشغال الجوبلان فى الصالونات، أو فى الصور الموجـودة فى خدور النساء، أو رسوم الكتب، أو الأطقم الخزفية أو الأشكال البرونزية المنقوشـة عـلى الـرفوف المعلقـة، رأى عـلى الـدوام نسـاء عاريـات وأفخـاذًا وأعجازًا ممتلـئة، وصـدورا عارية، وأرجلا وأذرعا متعانقة، ونساء مع رجال ونساء مع نساء، فـى تنوعات لا حصر لها، وتكرار لا نهاية له. وقد أصبح العرى فى الفن أمرا مألوفًا إلى حـد أن صبايا جروز Greuze تحدثن تأثيرًا جنسيًا من مجرد عودتهن إلى ارتداء ملابسـهن. غير أن المثل الأعلى للجمال الأنثوى قد تغير بدوره، وأصبح أدق وألطف. ففـى عصـر الـباروك كانت النساء الناضجات المكتملات النمو هن المفضلات، أما الآن فـإن التصـوير ينصـب عـلى فتـيات رشـيقات، كـن فـى كـثير من الأحيان أقرب إلى الأطفـال. والواقـع أن الـروكوكو فـن جنسى موجه إلى أشخاص ذوى نزعة أبيقورية، يتمـيزون بالـثراء والملـل مـن فـرط الاستمتاع باللذات — وهو وسيلة لزيادة القدرة على الاسـتمتاع، حيـث وضعت الطبيعة لهذه القدرة حدودا. ومن الطبيعى تمامًا أن يصبح الـنوع الأنضـج، "الأصـح"، مـن النسـاء، هـو المفضـل مـرة أخرى بازدهار فن الطبقة الوسـطى، والـنزعة الكلاسـيكية والرومانتيكـية عـند دافيد، وجيريكو Géricault وديلاكروا Delacroix .

وقد ظهر فى عصر الروكوكو نوع ملفت للنظر من مبدأ "الفن لأجل الفن". فعبادته الحسية للجمال، ولغته الشكلية المتكلفة، الشديدة البراعة، الرشيقة المنغمة، تفوق أى نوع من المذهب الإسكندرى Alexandrianism[1]. ويعد مبدأ "الفن لأجل الفن" عنده أكثر أصالة وتلقائية، فى نواح معينة، مما سيصبح عليه فى القرن التاسع عشر ذاته، إذ أنه ليس مجرد برنامج، وليس مجرد مطلب، وإنما هو الاتجاه الطبيعى لمجتمع هوائى، سلبى، متعب، يلتمس فى الفن لذة وراحة. والواقع أن الروكوكو يمثل بالفعل المرحلة الأخيرة فى ثقافة ذوقية، كان مبدأ الجمال لا يزال فيها مسيطرًا على نحو مطلق، وهو الأسلوب الأخير الذى كان "الجميل" و"الفنى" فيه مترادفين. ففى أعمال فاتو، ورامو وماريفو، بل فى أعمال فراجونار وشاردان وموتسارت، نجد كل شىء "جميلاً"، ومنغمًا. أما فى أعمال بيتهوفن وستندال وديلاكروا فإن الأمر لا يعود على هذا النحو — إذ يصبح الفن إيجابيًا، مناضلاً، ويعمل السعى التواق إلى التعبير على خرق قواعد البناء الشكلى. ولكن الروكوكو هو فى الوقت ذاته آخر أسلوب شامل فى أوروبا الغربية؛ فهو أسلوب معترف به اعترافا عاما، يتنقل فى جميع أرجاء أوربا فى إطار متجانس بوجه عام، بل إنه أيضًا شامل بمعنى أنه ملك مشاع بين جميع الفنانين الموهوبين، ويمكن أن يقبلوه جميعًا دون تحفظ. أما بعد الروكوكو فلم يعد هناك مثل هذا القانون العام للشكل الفنى، أو مثل هذا الاتجاه الشامل للفن. ومنذ القرن التاسع عشر أصبحت مقاصد كل فنان على حدة ذات طابع شخصى على نحو صار يتعين معه على الفنان أن يناضل فى سبيل بلوغ طريقته الخاصة فى التعبير ولم يعد يستطيع أن يقبل حلولاً جاهزة: فهو ينظر إلى كل قالب محدد مقدمًا على أنه قيد عليه، لا عامل مساعد له. وقد اكتسبت الانطباعية مرة أخرى اعترافا شاملاً إلى حد ما. ولكن العلاقة بين الفنان الفرد وبين هذه الحركة لم تعد علاقة سلسلة محددة المعالم تمامًا، ولا يوجد شىء اسمه صيغة انطباعية بالمعنى المعروف فى عصر الروكوكو. وقد حدث فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر تغير ثورى: إذ أن ظهور الطبقة الوسطى

---

[1] مذهب فى الأدب يتميز بالتأنق اللغوى، والتكلف فى استخدام الألفاظ، والاهتمام بالقالب التكنيكى أكثر من الاهتمام بالمضمون. (المترجم)

الحديثة، بنزعتها الفردية وشغفها بالأصالة، قد وضع حدا للنظرة إلى الأسلوب بوصفه شيئًا تشترك فيه جماعة ثقافية بطريقة واعية متعمدة، وأضفى على فكرة الملكية العقلية دلالتها الراهنة.

ويعد بوشيه Boucher أهم الأسماء المرتبطة بظهور صيغة الروكوكو والأسلوب المحكم الذى أضفى على فن فراجونار وجواردى طابع التمكن التام فى الأداء. فهو ممثل لتقليد فنى عظيم الأهمية، وإن لم تكن له هو ذاته أهمية من حيث هو فرد، وهو يمثل هذا التقليد بطريقة تبلغ من الكمال حدا جعله يمارس تأثيرا لا يدانيه تأثير أى فنان منذ لوبران. فهو الفنان الذى لا ينافسه أحد فى ميدان الفن الجنسى، أعنى ذلك النوع من التصوير الذى كان يشتد عليه إقبال "ملتزمى الضرائب fermiers généraux (أى طبقة "الموظفين الجديدة" و"الأغنياء المحدثين")، وأوساط البلاط الأكثر تحررًا، كما أنه خالق أساطير العشق التى كانت، من بعد "الحفل البهيج" عند فاتو، أهم موضوعات للتصوير فى عصر الروكوكو. وقد نقل موضوعات العشق من التصوير إلى الفنون الكتابية، وإلى الفن الصناعى بأسره، وجعل من "تصوير البطون والأعجاز Peinture des seins et des culs أسلوبا قوميًا. وبطبيعة الحال لم يكن كل الجمهور المهتم بالفن فى فرنسا يرى فى بوشيه مصوره الأكبر، إذ كان هناك قطاع مثقف متوسط من البورجوازية، كان له رأيه الهام فى الأدب منذ عهد بعيد، وأصبحت له الآن اتجاهاته الخاصة فى الفن. وقد رسم جريز وشاردان لوحاتهما الإرشادية الواقعية لهذا الجمهور. على أن من المؤكد أن أنصار هذين الفنانين لم يكونوا جميعًا ينتمون إلى الطبقة الوسطى. بل كانوا ينتمون أيضًا إلى أولئك الذين يتألف منهم جمهور بوشيه وفراجونار. أما فراجونار فكثيرًا ما كان يساير، من جانبه، الذوق الذى يسعى المصورون "البورجوازيون" إلى إرضائه، بل إننا نجد لدى بوشيه ذاته موضوعات لا تبتعد كثيرًا عن عالم هذين المصورين. فلوحته "الإفطار" فى اللوفر، مثلا، يمكن أن توصف بأنها منظر ينتمى إلى الطبقة الوسطى، وإن كانت طبقة وسطى عليا؛ وهى على الأقل تمثل تصويرًا لموضوعات عادية، لا تعبيرًا عن شعائر رسمية.

وقد بدأ التخلى عن أسلوب الروكوكو فى النصف الثانى من القرن، حيث أصبحت الهوة بين فن الطبقات العليا وفن الطبقات الوسطى واضحة. فتصوير جريز

لا يمثل فقط بداية نظرة جديدة إلى الحياة واتجاه جديد فى الأخلاق، بل يمثل أيضًا ذوقًا جديدًا — قد يكون "ذوقًا رديئًا" — فى الفن. ومناظره العائلية، بما فيها من اتجاه عاطفى مبالغ فيه، كالأب الذى يلعن أو يبارك، والأبناء المتلافون أو الطيبون المعترفون بالجميل، ليست لها إلا قيمة فنية ضئيلة. وهى تفتقر إلى الأصالة فى التكوين، وترسم بطريقة لا تسترعى النظر، وألوانها غير جذابة؛ وفضلاً عن ذلك فإن الأسلوب الفنى يتميز بنعومة غير مستحبة. والانطباع الذى تبعثه فينا هذه اللوحات بارد فارغ، على الرغم من وقارها المبالغ فيه، وهو انطباع هزيل، على الرغم مما تكشف عنه من انفعالات . وتكاد الاهتمامات التى تحاول إرضاءها تكون كلها اهتمامات غير فنية، وهى تعرض موضوعها غير التصويرى، الذى هو روائى محض فى معظم الحالات، بطريقة خشنة تمامًا، دون بذل أى جهد لتحويله إلى قوالب تصويرية حقيقية. وقد امتدحها ديدرو لأنها تصور حوادث تنطوى على بذور روايات كاملة[1]. ولكن قد يكون الأصح أن يؤكد المرء أنها لا تتضمن شيئًا تعجز أية قصة عن أن تتضمنه. فهى تصوير "أدبى" بالمعنى السىء لهذا اللفظ، أعنى تصويرا عقيما، واعظًا، حاكيًا، وهى بهذا الوصف تمثل أول أنماط النواتج البعيدة تمامًا عن الفن فى القرن التاسع عشر. غير أن أعمال جريز ليست رديئة الذوق لمجرد كونها تتسم بطابع الطبقة الوسطى"، وإن كان التغير فى الجماعات المدافعة عن الذوق مرتبطا، بطبيعة الحال، بهدم للمعايير القديمة البالية، التى أصبحت ذات أنماط ثابتة. وعلى أية حال فإن لوحات شاردان من أفضل النواتج الفنية للقرن الثامن عشر. على الرغم من بساطتها البورجوازية. وهى فن طبقة وسطى يتميز بمزيد من الأصالة والأمانة بالقياس إلى فن جريز: إذ أن تصوير هذا الأخير للناس البسطاء الزهاد بطريقة نمطية، وتركيزه على أسرة الطبقة المتوسطة، وتمجيده للصبية الساذجة — كل ذلك يعبر عن أفكار الطبقة الوسطى ومفاهيمها أكثر مما يعبر عن أفكار الطبقات المتوسطة والدنيا . وعلى الرغم من ذلك فإن الأهمية التاريخية لجريز لا تقل عن أهمية شاردان. بل لقد أثبتت أسلحته أنها أكثر فعالية فى الصراع ضد فن الروكوكو الأرستقراطى المنتمى إلى الطبقة الوسطى العالية. ومن الجائز أن ديدرو قد بالغ فى

---

(1) Diderot : Oeuvres, 1821, VIII, P. 243 .

أهميته من حيث هو فنان، غير أن اعترافه بالقيمة الدعائية السياسية لتصويره كان مرتكزا على أساس متين. وهو على أية حال كان يدرك بوضوح أن مبدأ "الفن لأجل الفن" فى أسلوب الروكوكو كان معرضا للهجوم فى هذه الحالة، وإذا كان قد أكد أن وظيفة الفن هى "تمجيد الفضيلة وفضح الرذيلة"، وإذا كان قد حمل على بوشيه وفانلو Vanloo لتصنعهما، ومهارتهما الفارغة، السهلة، المفتقرة إلى التفكير ولما يتصفان به من إباحية، فقد كان هدفه على الدوام "الحملة على الطغاة"، أو بعبارة أقرب إلى الطابع العينى، فتح أبواب عالم الفن أمام الطبقة الوسطى من أجل إيجاد مكان لها تحت الشمس. فحملته على فن الروكوكو لم تكن سوى مرحلة فى تاريخ الثورة التى كانت قد بدأت بالفعل تشق طريقها.

الفصل الثانى

جمهور القراء الجديد

انتقلت الزعامة العقلية فى القرن الثامن عشر من فرنسا إلى إنجلترا التى كانت أكثر تقدمية من الوجهة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية. ففى إنجلترا بدأت الحركة الرومانتيكية الكبرى فى حوالى منتصف القرن، ولكن حركة التنوير بدورها تلقت من هذا البلد أعظم قوة دافعة. ولقد كان الكتاب الفرنسيون فى تلك الفترة يجدون النظم الإنجليزية معبرة على أوضح نحو عن روح التقدم، وشادوا أسطورة حول النزعة التحررية الإنجليزية– وهى أسطورة لم تكن تطابق الواقع إلا جزئياً. وكان حلول إنجلترا محل فرنسا بوصفها حاملة للثقافة يسير جنباً إلى جنب مع انحلال البيت المالك فى فرنسا من حيث هو القوة الأوربية الرئيسية. ومن هنا فإن القرن الثامن عشر قد شهد صعود إنجلترا فى ميدان السياسة وكذلك فى ميدان الفنون والعلوم. والواقع أن ضعف سلطة الملك، الذى أدى فى فرنسا إلى تدهور قومى، أصبح مصدر قوة فى إنجلترا، حيث كانت الطبقات ذات القدرات العملية، التى تفهم اتجاه التطور الاقتصادى وتستطيع أن تتكيف معه، على استعداد للإمساك بزمام الحكم. وعمل البرلمان، الذى أصبح الآن تعبيراً عن الآمانى السياسية التحررية لهذه الطبقات، بل أصبح أقوى أسلحتها ضد الاستبداد، على تأييد أسرة التيودور فى صراعها ضد الأرستقراطية الإقطاعية، والعدو الأجبنى، والكنيسة الرومانية. ذلك لأن الطبقات الوسطى التجارية والصناعية، الممثلة فى البرلمان، فضلاً عن النبلاء المتحررين، الذين كانت لديهم مصالح فى أوجه النشاط التجارية التى تقوم بها البورجوازية، قد أدركوا أن هذا الصراع يساعد على تحقيق أهدافهم الخاصة. ولقد كان هناك اشتراك وثيق فى المصالح بين الملكية وبين هذه الطبقات حتى قرب نهاية القرن السادس عشر. وكانت الرأسمالية الإنجليزية عندئذ لا تزال فى مرحلة بدائية، مغامرة، من تطورها. فرحب التجار بآراء المستشارين الخصوصيين للتاج فى القيام

بأعمال قرصنة مشتركة. ولم يتشعب طريقا هذه الطبقات والتاج إلا عندما بدأت الرأسمالية تتبع أساليب أكثر ترشيداً، ولم يعد التاج بحاجة إلى مساعدة الطبقة الوسطى ضد الأرستقراطية المشلولة. وهكذا فإن ملوك أسرة ستوارت، الذين تشجعوا بالمثل الذى ضربته لهم نظم الحكم الاستبدادية فى القارة الأوربية، واعتقدوا أن لديهم فى الملك الفرنسى حليفاً، ضربوا عرض الحائط بولاء الطبقات الوسطى وتأييد البرلمان معاً، وردوا اعتبار طبقة النبلاء الإقطاعية القديمة بوصفها طبقة نبلاء البلاط، ووضعوا أسس فترة جديدة كانت فيها هذه الطبقة الأخيرة فى صعود: إذ كانت تربط ملوك هذه الأسر بطبقة النبلاء هذه مشاعر أقوى، ومصالح مشتركة أبقى من تلك التى كانت تربطهم بزملاء أسلافهم فى السلاح من بين صفوف الطبقة الوسطى والأشراف التحررين. وظلت طبقة النبلاء الإقطاعيين تتمتع حتى عام ١٦٤٠ بامتيازات كبيرة. ولم تقتصر الدولة على ضمان استمرار استحواذها على الأرض، بل حاولت أن تضمن لكبار ملاك الأرض نصيباً فى أرباح المؤسسات الرأسمالية عن طريق الاحتكارات وغيرها من ضروب الحماية. غير أن هذا الإجراء ذاته كان خليقاً بأن يجر على النظام بأسره عواقب وخيمة، إذ لم تكن الطبقات المنتجة اقتصادياً على استعداد لاقتسام أرباحها مع "محاسيب" التاج، واحتجت على سياسة التدخل باسم الحرية والعدالة، وهما شعاران ظلوا يستخدمونهما على الدوام حتى عندما أصبحوا هم أنفسهم منتفعين بالامتيازات الاقتصادية.

وكما لاحظ "توكفيل"، لا تكاد تكون هناك مسألة سياسية لا ترتبط على نحو ما بفرض الضرائب أو دفعها. وقد سيطرت مشكلات الضرائب، على أية حال، على الحياة العامة فى إنجلترا منذ نهاية العصور الوسطى، وأصبحت فى القرن السابع عشر هى السبب المباشر للحركات الثورية. فنفس الطبقة الوسطى التى قدمت الضرائب إلى أسرة تيودور دون أى اعتراض، وكانت على استعداد لتحمل نسبة أكبر منها فى سنوات الحرب الأهلية، رفضت أن تقدمها إلى تشارلس الأول بسبب سياسته الرجعية المعادية للطبقة الوسطى. وعندما أهاب جميس الثانى، بعد جيل من ذلك العهد، بمجلس مدينة لندن أن يحميه من الأمير "ويليام أوف أورانج" أبى عليه مواطنو لندن هذه المساعدة، وآثروا أن يقدموا إلى الدخيل الوسائل اللازمة

للنجاح وكانت تلك هى بداية ذلك التحالف بين الملكية والطبقات التجارية، وهو التحالف الذى ضمن انتصار الرأسمالية واستمرار البيت المالك فى إنجلترا.[1] أما الإقطاع الذى لم يكتسب فى فرنسا إلا بعد هذا العهد بمائة عام، فإن بقاياه كانت قد تحطمت فى إنجلترا خلال فترة الثورة فيما بين عامى ١٦٤٠ و١٦٦٠؛ ولكن الثورة كانت فى كلا البلدين صراعاً طبقياً، دافعت فيه الطبقات المرتبطة برأس المال عن مصالحها الاقتصادية ضد الحكم المطلق، وضد الطبقة التى تقتصر ملكيتها على الأرض، وضد الكنيسة فى المحل الأول[2].

ولقد كان الصراع العظيم، الذى ساد الحياة السياسية للقرنين السابع عشر والثامن عشر يدور فى إنجلترا بين التاج ونبلاء البلاط من جهة، وبين الطبقات ذات المصلحة فى الرأسمالية من جهة أخرى، ولكن الواقع أنه كانت هناك على الأقل ثلاث مجموعات مختلفة تتعارض مصالحها الاقتصادية، وتقف كل منها ضد الأخرى: هى كبار ملاك الأرض، والبورجوازية المتحالفة مع طبقة النبلاء ذات العقلية الرأسمالية، ومجموعة صغار الحرفيين وعمال المدن والفلاحين، التى كانت قد أصبحت بالفعل مجموعة شديدة التعقيد. ولكن هذه الفئة الأخيرة لم تكن تذكر كثيراً، خلال القرن الثامن عشر، لا فى البرلمان ولا فى "الكتب".

ولم يكن لبرلمان الذى انعقد بعد عام ١٦٨٨ "ممثلاً للشعب" بالمعنى الذى نفهمه حاليا لهذا اللفظ، بل أن مهمته كانت إقامة الرأسمالية على الطبقات الطفيلية المتعاطفة مع الحكم المطلق ومع كبار رجال الكنيسة. ولم تسفر الثورة عن توزيع جديد للملكية الاقتصادية، ولكنها خلقت حقوقاً للحرية أفادت الأمة كلها. والعالم المتحضر بأسره، آخر الأمر. ذلك لأنه، أنقاض النظام الإقطاعى المنهار، وتثبيت سيطرة العناصر المنتجة اقتصادياً حتى على الرغم من أن هذه الحقوق لم يكن من الممكن أن تمارس فى مبدأ الأمر إلا بطريقة ناقصة. فإنها كانت تعنى نهاية السلطة الملكية المطلقة، وبداية تطور يحمل فى ثناياه بذور الديمقراطية. ولقد كان البرلمان

---

[1] Paui Mantoux: La Révolution industrielle au 18e siecle, 1906, P. 78.

[2] The English Revolution 1640. Three Essays، edited by Chris topher Hill, 1940 P.9.

يـريد قـبل كـل شيء، أن يمارس تأثيراً محافظاً على الأوضاع، أى أن يخلق أوضاعاً تظـل فـيها الانـتخابات مـتوقفة عـلى الطـبقة مالكـة الأرض والمعتمدة على التجارة، وكذلـك عـلى رأس المـال الـتجارى المرتـبط بهـا. وكـان الصـراع بين الأحرارWhigs، والمحـافظين Tories ذا أهمـية ثانوية بالنسبة إلى القضية المشتركة للطبقات الممثلة فى الـبرلمان. فسـواء أكان هذا الحزب أم ذاك هو الذى يمسك بمقاليد الأمور، فإن الحياة السياسـية كانـت خاضـعة للطـبقة الأرسـتقراطية، الـتى كـان لهـا تـأثير كـبير فـى الانـتخابات، وجعلـت الطـبقة الوسـطى تـدور فـى فلكها. وكل ما كان يعنيه انتقال السـلطة مـن المحـافظين إلى الأحـرار هـو أن الدولـة تشـجع الـنزعة التجارية والروح المـتحررة فـى مجـال الديـن، بـدلا مـن طـبقة مـلاك الأرض وحدهـا والكنيسـة الإنجليكانـية، ولكـن الحكومة البرلمانية تظل مع ذلك حكماً لطبقة اليجاركية، تماماً كمـا كانـت مـن قـبل. ولم يكـن الأحـرار يـريدون بـرلماناً بدون ملك وبدون امتيازات أرسـتقراطية، أكـثر ممـا كـان المحافظون يريدون ملكاً بدون برلمان. ولم ينظر أى من الحـزبين إلى البرلمان على أنه مؤسسة ديمقراطية؛ بل كانوا يعدونه ضماناً لامتيازاتهم الخاصـة ضـد الـتاج فحسـب. وفضـلاً عن ذلك فقد ظل البرلمان محتفظاً بهذا الطابع الطـبقى طـوال القـرن الـثامن عشـر. فكان يتناوب على حكم البلاد بضع عشرات من أسـر الأحـرار والمحافظين، كانت تحتكر الحياة السياسية بأسرها بفضل وجود أكبر ابـن لكـل مـنها فـى مجلـس اللوردات، والأبناء الأصغر منه فى مجلس العموم. وكان الـتعداد، الذى جعل حق الاقتراع متوقفاً فى المحل الأول على إيجار الأرض، يضمن مركـز السـيطرة فـى الـبرلمان للطـبقات المالكـة لـلأرض منذ البداية. وكان ثلثا أعضاء الـبرلمان يعيـنون مباشـرة والـباقى يخـتارهم ما لا يزيد عن ١٦٠,٠٠٠ ناخب، كانت أصـواتهم تكتسـب بطـريق الغش. ولكن على الرغم من ضيق نطاق حق الاقتراع، ومن شـراء الأصـوات وفسـاد أعضـاء الـبرلمان، فقـد كانـت إنجلترا قد أصبحت فى القرن الـثامن عشـر دولـة حديـثة، تسير بالـتدريج فى طريق التحرر من بقايا روح العصـور الوسـطى. وكـان مواطـنوها يتمـتعون، عـلى أيـة حـال، بحرية لا تعرفها بقية الدول

الأوروبية، بل أن نفس الامتيازات الاجتماعية، التى كانت فى إنجلترا مبنية على ملكية الأرض فحسب، لا على حقوق غيبية تكتسب بحكم المولد[1]، كما هى الحال فى فرنسا، أتاحت تخفيف أثر الفوارق الطبقية التى كانت أكثر مرونة فى أساسها، على الطبقات الدنيا.

وكثير ما قورن النظام الاجتماعى فى إنجلترا فى القرن الثامن عشر بالأوضاع فى روما خلال العصر الأخير للجمهورية؛ ولكن التشابه الجزئى بين تنظيم المجتمع الرومانى، بطبقاته الثلاث، وهى أعضاء مجلس الشيوخ، والفرسان، والعامة، وبين فئة الأرستقراطية البرلمانية والفئة المتحكمة فى الأموال وفئة "الفقراء" فى إنجلترا، ليس بالشىء الذى يسترعى الانتباه فى ذاته- إذ أن هذا التقسيم الثلاثى يميز كل المجتمعات الأكثر تقدماً، التى لم تبدأ فيها عملية تحقيق المساواة بعد. ولكن ما يضفى دلالة خاصة على التوازى بين إنجلترا وبين روما هو ظهور الأرستقراطية بوصفها الطبقة التى تسيطر على البرلمان، والمرونة التامة للحدود بين النبلاء والرأسماليين. ولكن العلاقة بين هذه الطبقات وبين العامة مختلفة إلى حد ما فى البلدين. صحيح أن الكتاب الرومان فى ذلك العصر لم يكونوا يذكرون الفقراء إلا لماما، تماماً كما كان يفعل الكتاب الإنجليز فى القرن الثامن عشر[2]. ولكن على حين أن الطبقة العاملة كانت تشغل الاهتمام العام فى روما على الدوام، فإنها كانت لا تكاد تقوم بأى دور فى السياسة الإنجليزية. وهناك صفة أخرى تفرق بين المجتمع الإنجليزى والرومانى، بل بينه وبين مجتمعات أخرى غير المجتمع الرومانى، هى أن طبقة النبلاء، التى تصبح فى العادة فقيرة فى مثل هذه الظروف، قد ازدادت ثروتها وظلت هى الطبقة الثرية فى إنجلترا[3]. وقد أثبتت الطبقة الحاكمة فى إنجلترا حكمتها السياسية، ليس فقط بسماحها للبورجوازية بأن تربح، مع ربحها هى الأخرى إلى جانبها، بل أيضاً بتخليها طواعية عن الامتيازات الضريبية التى

---

[1] R.H. Gretton: The English Middle Class, 1917, P. 209.

[2] W. Warde Fowler: social Life at Rome in the Age of Cicero, 1922, P. 26 ff. _ J.L.& B. Hammond: The Village Labourer (1760- 1832), 1920, PP. 306-7.

[3] A. de Tocqueville, op. cit، P. 146_ J. Aynard, op. cit., P. 341.

حرصت الأرستقراطية الفرنسية على التمسك بها بكل قوة [1]. ففى فرنسا كان الفقراء هم الذين يدفعون الضرائب، أما فى إنجلترا فكان الأغنياء وحدهم [2]. هم الذين يدفعون، ولم يكن هذا يعنى أن مركز الفقراء كان أفضل على أى نحو، ولكن الميزانية ظلت متوازنة، واختفى أشنع امتيازات النبلاء. ولقد كانت مقاليد السلطة فى إنجلترا فى يد أرستقراطية تجارية ربما لم يكن إحساسها وتفكيرها أكثر إنسانية من أية أرستقراطية أخرى، ولكن خبرتها فى ميدان الأعمال الاقتصادية أكسبتها إحساساً أقوى بالواقع، وجعلتها تدرك فى الوقت المناسب أن مصالحها هى ذاتها مصالح الدولة. وهكذا فإن اتجاه العصر إلى التسوية فى كل شىء، وهو الاتجاه الذى كان له تأثيره فى جميع الميادين ما عدا الفرق بين الغنى والفقير، اتخذ فى إنجلترا صوراً أجرأ من تلك التى اتخذها فى أى بلد آخر، وأدى لأول مرة إلى قيام علاقات اجتماعية حديثة مبنية أساساً على الملكية. فقد كانت هناك ضمانات تقلل الفوارق بين مختلف مستويات الطبقات الاجتماعية، وهى ضمانات لا تقتصر على وجود سلسة من المراتب المتوسطة، بل ترجع أيضاً إلى أن طبيعة كل من هذه الفئات لم تكن محددة المعالم. فطبقة "النبلاء" الإنجليزية هى طبقة نبلاء وراثية، ولكن لقب النبالة لا ينتقل فى كل الأحوال إلا إلى الابن الأكبر، وبذلك لا يكاد يكون هناك فارق بين الأبناء الأصغر وبين الناس العاديين. غير أن الحدود التى تفصل بين طبقة النبلاء الدنيا وبين الطبقات التى تقل عنها مباشرة فى المستوى، هى بدورها حدود مرنة. ففى البداية كان النبلاء هم كبار الملاك، ولكن هذه الطبقة أصبحت بالتدريج تضم الأعيان المحليين، بل أيضاً عناصر المجتمع التى تفرعت، بفضل ثروتها وثقافتها، من الطبقات الصناعية. ومن صغار الحرفيين والفقراء. وهكذا فقد مفهوم "السيد الراقى gentleman" كل دلالة قانونية، وأصبحت معالمه غير محددة حتى من حيث وجود مستوى ثابت معين للحياة. وأخذ الانتماء إلى الطبقة الحاكمة يزداد اعتماداً على وجود مستوى ثقافى مشترك، واتفاق أيديولوجى. وهذا يفسر، قبل كل شىء، عدم ارتباط الانتقال من الروكوكو الأرستقراطية إلى الرومانتيكية

---

[1] G. Lefebver, G. Guyot, Ph. Sagnac: La révolution française, 1930, P. 21.

[2] A. de Tocqueville, op. cit., P. 174_5.

البورجوازية فى إنجلترا بذلك النوع من التغير المفاجىء فى القيم الثقافية، الذى حدث فى فرنسا أو ألمانيا.

ويظهر أوضح تعبير عن عملية التسوية الثقافية فى إنجلترا فى ظهور جمهور القراءة الجديد المنتظم، الذى نعنى به ظهور دائرة واسعة نسبيًا من القراء والمشترين المنتظمين للكتب، مما ضمن لعدد من الكتاب رزقا متحررا من الالتزامات الشخصية . ويرجع ظهور هذا الجمهور، قبل كل شىء، على تزايد أهمية الطبقة الوسطى الميسورة الحال، التى كسرت احتكار الطبقة الأرستقراطية للثقافة، وأبدت اهتماما حيا متزايدًا بالآداب. ولم يكن من الممكن أن يظهر، من بين فئة المدافعين الجدد عن الثقافة، شخصيات فردية تبلغ من الطموح والثراء حدا يجعلها تقوم بدور السادة الراعين للأدباء على نطاق واسع، ولكن أفراد هذه الفئة كانوا من الكثرة بحيث يضمنون بيع عدد من الكتب يكفى لكفالة عيش الكتاب. وهناك اعتراض على تفسير ظهور هذا الجمهور بأنه راجع إلى وجود طبقة وسطى لها تأثيرها من الوجهة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، وهو اعتراض يقول أن الطبقة الوسطى كانت قد اكتسبت أهمية من قبل، فى القرن السابع عشر، ومن ثم فلم يكن من الممكن أن يكون الدور الثقافى الذى قامت به فى القرن السابع عشر راجعا إلى تحسن مركزها الاجتماعى فحسب[1]. ولكن من السهل تفنيد هذا الاعتراض والحجة التى يرتكز عليها. فقد كانت الثقافة الفنية فى القرن السابع عشر مقتصرة على أرستقراطية البلاط قبل كل شىء، نتيجة للنظرة البيوريتانية للطبقة الوسطى، أما الأوساط الخارجة عن نطاق البلاط فقد تخلت عن الدور الثقافى الذى كانت تقوم به فى العصر الأليزابيثى، وكان على هذه الأوساط أولاً أن تعيد اكتساب مكانتها فى الحياة الثقافية، أى أن تعبر طريقاً لم يكن من الممكن أن تقودها إليه نهضتها الاقتصادية والاجتماعية الجديدة إلا بعد فترة معينة. فقد كان لابد أن ينتشر رخاء الطبقة الوسطى، ويستقر على أسس متينة، قبل أن يصبح مرة أخرى أساساً للزعامة العقلية، وأخيراً فقد تعين على الأرستقراطية ذاتها أن تقتبس بعض جوانب النظرة

[1] Herbert Schoeffler : Protestantismus und Literatur, 1922, P. 181 .

البورجوازية إلى الحياة، لكى تكون قطاعاً ثقافياً متجانساً مع الطبقة الوسطى، ولكى تعمل على تقوية جمهور القراء بما فيه الكفاية، ولم يكن من الممكن أن يحدث ذلك إلا بعد أن بدأت البورجوازية تسهم فى الحياة الاقتصادية للبورجوازية.

والواقع أن أرستقراطية البلاط السابقة لم تكن تؤلف جمهورا من القراء بالمعنى الحقيقى. صحيح أنها كانت ترعى كتابها على نحو ما. ولكنها لم تكن تعدهم منتجى سلع لا غناء عنها، بل كانت تراهم مجرد خدم يمكن الاستغناء عن خدمتهم فى ظروف معينة. وكانت تعين هؤلاء الكتاب لأسباب متعلقة بالمظهر أكثر مما هى متعلقة بالقيمة الحقيقة لما ينجزونه. وعند نهاية القرن السابع عشر لم تكن قراءة الكتب قد أصبحت بعد مظهرا واسع الانتشار من مظاهر التسلية وقضاء الوقت. ففيما يتعلق بالكتب الأدبية الدنيوية، كان قراؤها يقتصرون على أفراد الطبقات العليا، ممن ليس لهم عمل آخر، أما الكتب العلمية فلم يكن يقرؤها إلا الباحثون. وكان التعليم الأدبى للمرأة، التى قدر لها أن تقوم بدور عظيم الأهمية فى الحياة الأدبية للقرن التالى، مازال ناقصا. فنحن نعلم مثلا أن الابنة الكبرى للشاعر ملتن لم تكن تعرف الكتابة على الإطلاق، وأن زوجة درايدن — التى يجدر بنا أن نذكر أنها كانت تنتمى إلى أسرة أرستقراطية — كانت تبذل جهدا مضنيًا لكى تتقن تعلم النحو والهجاء فى لغتها الأم[1]. والنوع الوحيد من الكتب الذى كان فى القرن السابع عشر وأوائل القرن الثامن عشر جمهور أوسع، هو رسائل الوعظ الدينى، أما القصص الدنيوية فلم تكن تؤلف إلا جزءا ضئيل الأهمية من مجموع إنتاج الكتب[2]. ولقد كانت كتب العبادة، حتى عام ١٧٢٠، تعالج أساسًا موضوعات أخلاقية، ولم تبدأ فى معالجة موضوعات أقل أهمية من ذلك إلا فيما بعد. وعلى عكس افتراض شوفلر Schoeffler[3]، فإن قيام والبول[4] بصبغ الكنيسة بالصبغة السياسية، والنشاط

(1) Alexander Beljame : Le Public et les hommes de Lettres en Angleterre au I8e siècle, 1881, P. 122 .

(2) H. Schoeffler, Op. cit., PP. 187 – 8 .

(3) Ibid., P. 192 .

(4) السير روبرت والبول (١٦٧٦ – ١٧٤٥) سياسى إنجليزى مشهور سيطر على الحكومة الإنجليزية منذ عام ١٧٢١ حتى ١٧٤٢ . (المترجم).

الفكرى الحر لرجال الدين الأنجليكانيين، لا يمكن أن يكون إلا سببًا غير مباشر لانصراف جمهور القراء عن كتب العبادة هذه إلى كتب الآداب الدنيوية. فلم تكن السياسة التحررية والنظرة الدنيوية للكنيسة العليا إلا مظاهر للتنوير العقلى الذى لم يكن بدوره سوى تعبير أيديولوجى عن انحلال الإقطاع وصعود الطبقات الوسطى. ومع ذلك فإن الأدلة التى تثبت أن رجال الكنيسة البروتستانتية قاموا بدور هام فى نشر الأدب الدنيوى، وفى تعليم جمهور القراء الجديد[1] هو من أهم نتائج علم الاجتماع الأدبى الحديث. فلولا الدعاية التى تلقتها روايات ديفو Defoe ورتشاردسن Richardson من فوق منابر الكنائس، لما تحققت لها الشهرة التى وصلت إليها. وقرب أواسط القرن زاد عدد القراء بدرجة ملحوظة، وأخذ يظهر عدد متزايد من الكتب، لابد أنها كانت تجد لها مشترين، بدليل ذلك الرواج الذى كانت تلقاه تجارة الكتب فى ذلك الحين. وحوالى نهاية القرن كانت القراءة قد أصبحت من ضرورات الحياة بالنسبة إلى الطبقات العليا، وكان اقتناء الكتب أمرا مسلمًا به فى الأوساط التى وصفتها جين أوستن، بقدر ما كان خليقًا بأن يثير الدهشة فى عالم فيلدنج[2]. وكانت المجلات الدورية، التى أخذت تنتشر منذ بداية القرن، وكانت اختراعًا عظيمًا بالنسبة إلى عصرها — هى أهم الوسائط الثقافية التى ينتفع بها جمهور القراء الجديد. ومنها تلقت الطبقة الوسطى ثقافتها الأدبية والاجتماعية معًا، وهى الثقافة التى كانت لا تزال قائمة أساسًا على معايير أرستقراطية. كذلك كانت الأرستقراطية قد تغيرت كثيرًا منذ أيام سلطتها المطلقة واكتسبت عبرة من انتصار الطبقة الوسطى من سكان المدن على عقلية البلاط. ومع ذلك فقد ظل التوتر بين طرق التفكير والشعور عند الطبقات الأرستقراطية والوسطى قائماً فترة طويلة. فلم تختف العقلية الأرستقراطية المثقفة الهادئة، الرفيعة فى اتجاهها الشكاك، بين عشية وضحاها، بل أن تأثيرها ظل ماثلاً فى ذلك الأسلوب المتكلف والفلسفة الأخلاقية

---

(1) Ibid., PP. 59, 151, ff. & Passim .

(2) A.S. Collins : The Profession of Letters, 1928, P. 38 .

ملحوظة للمترجم: هنرى فيلدنج (١٧٠٧ - ١٧٥٤) روائى إنجليزى اهتم فى رواياته بتصوير مشاعر الإنسان العادى والطبقات الدنيا، وكانت اللهجة الساخرة قوية فى كتاباته. ومن أشهر رواياته "توم جونس" (١٧٤٩). (المترجم)

الرواقية التى كانت تظهر بوضوح فى المجلات الدورية. وظل الذوق الكلاسيكى النزعة سائداً فى الأدب مدة أطول منه فى الصحافة، فقد ظلت معايير الامتياز الحقيقية فى الأدب، حتى أواسط القرن، هى الذكاء وسرعة الخاطر، والأفكار البارعة والأسلوب الشديد الإتقان، ووضوح الفكرة ونقاء اللغة، كما يمثلها مؤيدو بوب PoPe [1] وجماعة الأذكياء" The Wits"-[2]. ولا شىء أدل على الطابع الانتقالى لهذه الثقافة التى وقفت فى منتصف الطريق بين البلاط والبورجوازية، من تلك الفئة المثقفة الضئيلة من الكتاب والهواة الذين كانوا يحاولون التميز عن الناس العاديين بتعليمهم الكلاسيكى وذوقهم الرفيع، وسخريتهم الماكرة الهادئة. أما كيف اختفى هؤلاء المثقفون بالتدريج، وكيف أصبحت بعض صفاتهم العقلية شرطا أساسيًا معترفًا به للثقافة الأدبية، على حين أن بعضها الآخر أصبح يبدو مدعاة للاستهزاء، وكيف استعيض عن السخرية اللعوب بالمنطق السليم، وعن الرشاقة الشكلية بالتعبير الانفعالى المباشر، فإن هذا كله ينتمى إلى التطور اللاحق، ويرتبط بالتحرر التام لروح الطبقة الوسطى فى الأدب. وفى نهاية الأمر انتهى التوتر بين الاتجاهين تمامًا، ولم يعد هناك أى شىء يمكن أن يسمى أدبًا للبلاط، يقف فى وجه أدب الطبقة الوسطى. ولكن ليس معنى ذلك أنه قد وضع حد لكل توتر، وأن الأدب أصبح يسوده ذوق واحد لا انقسام فيه، بل لقد نما، على العكس من ذلك، عداء جديد، وتوتر بين أدب الصفوة المثقفة وأدب جمهور القراء العام، وظهرت حالات ابتعاد عن الذوق السليم، تتجلى فيها بوادر للاتجاهات الهزيلة فى الفن القصصى الخفيف الذى ظهر فى عصر لاحق.

ولقد كانت مجلة "تاتلر Tatler" التى أصدرها ستيل Steele[3] والتى بدأت تظهر عام ١٧٠٩، ومجلة سبكتيتر Spectator التى حلت محلها بعد

---

[1] ألكسندر بوب (١٦٨٨ - ١٧٤٤) من أشهر شعراء القرن الثامن عشر الإنجليز. (المترجم)

[2] الذكاء الساخر، والردود اللاذعة، من الصفات التى كانت تتميز بها جماعة من الكتاب الإنجليز فى تلك الفترة، منهم "بوب" وبوسويل Boswell . (المترجم)

[3] السير رتشارد ستيل (١٦٦٢ - ١٧٢٩) كاتب مقالات ومسرحيات وسياسى إنجليزى، كان إصدار مجلة "تاتلر" (من أبريل ١٧٠٩ إلى يناير ١٧١١) من أهم جوانب نشاطه الأدبى. وكانت المجلة تظهر ثلاث مرات أسبوعيًا. وقد ألف عدة مسرحيات هزلية، كما كانت له مراسلات أدبية هامة . (المترجم)

عـامين، والمجـلات "الأسـبوعية الأخلاقية moral weeklies التى أعقبتهما، أول الأعمـال الـتى هـيأت الشـروط الضرورية لظهور أدب يعبر الهوة بين الباحث المتعمق والقـارئ العام المثقف بدرجات متفاوتة، وبين العقلية الأرستقراطية المترفعة، والعقلية الـبورجوازية الواقعـية، وهـو بالـتالى أدب لم يكـن من نمط أدب البلاط، لم يكن أدبا شـعبيا بالمعـنى الصـحيح ومـن ثـم فقد كان، بعقلانيته الصارمة، وقسوته الأخلاقية، ومـثله الأعـلى فـى احـترام الـذات، يقـف فـى منتصـف الطـريق بـين نظرة الفرسان الأرستقراطية والنظرة البورجوازية التطهرية (البيوريتانية) إلى الحياة. وعن طريق هذه المجـلات الدورية، التى كانت، بأبحاثها القصيرة شبه العلمية، ودراساته الأخلاقية تؤلـف أفضـل مدخـل إلى قـراءة الكتب الحقيقية، اعتاد الجمهور لأول مرة الاستمتاع المنـتظم بـالأدب الجـاد، وعـن طـريقها أصـبحت القـراءة عـادة وضـرورة بالنسبة إلى قطاعـات واسـعة نسـبياً مـن المجـتمع. ولكـن المجـلات الدورية ذاتها كانت بالفعل نـتاجاً لـتطور مرتـبط بـتغير المركـز الاجتماعى للكاتب. فبعد"الثورة" المجيدة لم يعد الكـتاب يجـدون الـراعين الذيـن يحمونهم فى البلاط، إذ لم يعد للبلاط بمعناه القديم وجـود، ولـن تعود له فيما بعد وظيفته الثقافية أبداً[1]. وأصبحت الأحزاب السياسية والحكومـة، الـتى صـارت الآن معتمدة على الرأى العام، وهى التى تقوم بدور أوساط الـبلاط بوصفها راعية للأدب. وقد انقسمت السلطة فى عهد وليام الثالث والملكة آن، بـين النفوذ السياسى، وهى حرب لم تكن فى استطاعتهم أن يستغنوا فيها عن سلاح الدعايـة الأدبـية. واضطر الكتاب أنفسهم إلى الاضطلاع بهذه المهمة، سواء أكان ذلك طواعـية أم كـرهاً، إذ لم يكـن لديهـم مصـدر يعـتمد علـيه للدخـل غـير الدعايـة السياسـية: فقـد كـان الشكل القديم من أشكال الرعاية موشكاً على الاختفاء. كما أن الـسوق الحـرة للكـتاب لم تكـن تسـتطيع أن تعـتمد بعـد عـلى جمهـور كـاف. وكما أصـبح"سـتيل" و"أديسون Addison - صحفيين يمثلان مصالح الأحرار بطريق مباشر أو غـير مباشر. فكذلك كان ديفو Defoe وسويفت يقومان بنشاط إيجابى فى ميدان الكـتابة السياسـية، وكانـا يستهدفان أغراضاً سياسية حتى فى روايتهما. والواقع أن

---

[1] G.M. Trevelyan : English Social History, 1944, P. 338.

فكـرة" الفـن لأجـل الفن" كانت خليقة بأن تبدو فى نظرهما فكرة تفتقر إلى المسئولية الأخلاقـية، هـذا لـو كـان فى استطاعتهما تصور فكرة كهذه أصلاً. فرواية" روبنسون كروزو" هى رواية ذات هدف اجتماعى توجيهى، كما أن"جليفر" رواية ذات موضوع اجتماعى ساخر، وكلتا الروايتين كانت دعاية سياسية بأدق معانى الكلمة، ولا شىء غـير الدعايـة. وربمـا لم تكـن هـذه هـى المـرة الأولى التى نجد فيها أنفسنا إزاء أدب للمعركة، ذى أغراض اجتماعية مباشرة، ومع ذلك فإن"القنابل الورقية" عند سويفت ومعاصـريه لم يكـن مـن الممكـن تصـورها قبل حرية الصحافة والمناقشة العلنية العامة للمسـائل السياسـية الجاريـة. وهـنا ظهـر الكتاب لأول مرة بوصفهم ظاهرة اجتماعية منـتظمة، وجعلـوا مـن أقلامهـم أسلحة موجهة لأغراض محددة، وأجروا هذه الأقلام لمن يدفع أعلى الأثمان.

ولقـد كـان عدم وجود مركز واحد للقوة يواجهه هؤلاء الكتاب، وإنما حزبان مخـتلفان، مؤديًـا إلى جعلهم مستقلين، إذ أصبح فى استطاعتهم الآن أن يختاروا من يعملـون لحسابهم على أساس ميولهم الخاصة إلى حد ما[1]. ولكن إذا كان السياسيون قـد دأبـوا على أن يعدوا الكتاب حلفاء لهم، فقد كان هذا الاعتقاد فى معظم الأحيان مبنـيًا عـلى مجـرد وهـم يجـد الطرفان معًا أن الإبقاء عليه يفيدهما ويرضى غرورهما. ففـى حالـة أعظـم كاتـبين دعائـيين فـى ذلـك العصر، نجد أن ديفو يدافع عادة عن معـتقداته الحقيقية، كما أن الكراهية فى تصريحات سويفت المتحمسة كانت أصيلة. فـالأول، الـذى كان من حزب الأحرار، كان متفائلاً بعمق، على حين أن الثانى كان متشـائمًا بمرارة، وهو أمر طبيعى فى حالة مفكر ينتمى إلى حزب المحافظين فى عهد والـبول. وقـد نـادى الأول بفلسـفة فى الحياة تتسم بأنها تطهرية (بيوريتانية) تحمل طـابع الطـبقة الوسـطى، وترتكـز عـلى الإيمـان بالعالم والإيمان بالله، أما الثانى فقد اتخـذ مـن الحـياة موقفًـا تهكمـيًا مترفعًا، كارها للإنسان، محتقرًا للعالم. والواقع أن هذيـن كانا أوضح ممثلين أدبيين للمعسكرين السياسيين اللذين كانت إنجلترا منقسمة بيـنهما. فديفـو ابـن قصـاب مـن لـندن، ومـن أتباع مذهب الرافضين dissenters،

---

[1] A. Beljame، Op. cit.، pp. 236, 350.

وظلت نزعة آبائه البيوريتانية المكتومة، والتى كانت مع ذلك عنيدة ثابتة، واضحة فى كتاباته، وقد عانى هو ذاته من حكم المحافظين المتأثر بآراء سلطات الكنيسة العليا. وقد أدى انتصار حزب الأحرار آخر الأمر إلى تحقيق ما توقعه أقرانه فى المجتمع وفى العقيدة الدينية، وكانت كتاباته أول تعبير فى عالم الأدب الدنيوى عن النظرة التفاؤلية لهذه الطبقة الوسطى. فروبنسون كروزو، الذى استطاع، بعد اضطراره إلى الاعتماد على موارده الخاصة، أن ينتصر على عناد الطبيعة ويخلق الرخاء والأمن والنظام والقانون والعرف من لا شىء، هو المثل الكلاسيكى للطبقة الوسطى. ولم تكن قصة مغامراته إلا أنشودة مديح طويلة لروح المثابرة والكفاح والابتكار وحسن التصرف، التى تقهر كل العقبات، أى بالاختصار للفضائل العملية للطبقة الوسطى، وهى تعبير عن إيمان طبقة لها أمان اجتماعية تحرص عليها كل الحرص، وتشعر بقوتها، كما أنها فى الوقت ذاته شعار لأمة فتية نشيطة تشق طريقها من أجل السيطرة على العالم. أما سويفت فلا يرى إلا الجانب العكسى لهذا كله. وليس ذلك راجعًا إلى أنه كان ينظر إلى الأمور من وجهة نظر اجتماعية مختلفة منذ البداية فحسب، بل يرجع أيضًا إلى أنه كان قد فقد بالفعل ذلك الشعور البسيط بالثقة، الذى كان يحس به ديفو. فهو من أوائل من عانوا الشعور بخيبة الأمل فى عصر التنوير. وقد صاغ تجربته هذه فى أصدق تعبير أدبى بالنسبة إلى عصره. وهو واحد من الأذهان التى تحولها الكراهية إلى عبقرية، وهو يرى أشياء لا يستطيع الآخرون أن يروها، لأنه يكره على نحو أفضل من الآخرين، ولأنه يريد أن يعذب العالم لا أن يمتعه، كما كتب يقول إلى بوب. ومن هنا فقد أصبح مؤلفا لأقسى كتاب ظهر طوال قرن لم يكن يفتقر إلى الكتب القاسية، على الرغم من كل ما كان يتسم به من إنسانية وشفقة. والواقع أنه لا يكاد يكون من الممكن تخيل أى شىء أشد تعارضا مع "روبنسون" المحب للإنسانية من "رواية الشباب" العظيمة الثانية هذه فى الأدب الإنجليزى. وهى الرواية التى قد لا يفوقها فى قسوتها سوى المثل الكلاسيكى الثالث لهذا النوع، وهو "دون كيخوته". ومع كل ذلك فهناك بعض السمات المشتركة بين "جليفر" و"روبنسون كروزو". فمن الملاحظ أولاً أن الأصل الأدبى لكل منها يرجع إلى روايات الأسفار الغريبة وقصص العجائب الخيالية التى كانت تلقى

إقبالاً شديدًا فى عصر النهضة وكان أشهر ممثليها هم سيرانودى برجراك، وكمبانيلا، وتوماس مور. ولكن الروايتين أيضًا تدوران حول نفس المشكلات الفلسفية، وهى أصل الحضارة الإنسانية ومدى صلاحيتها. ولم يكن من الممكن أن تصبح لتلك المشكلات كل هذه الأهمية التى أصبحت لها بالفعل عند ديفو وسويفت إلا فى عصر بدأت فيه الأسس الاجتماعية للمدينة تتزعزع، كما أنه لم يكن من الممكن صياغة فكرة توقف المدنيات على الأوضاع الاجتماعية بمثل هذه الدقة إلا فى ظل التأثير المباشر لانتقال السيطرة فى الشئون الثقافية من طبقة إلى أخرى.

وقد أدى نمو الدعاية السياسية فى الأدب إلى حدوث تغيير أساسى فى المركز الاقتصادى والاجتماعى للكتاب. فبعد أن أصبحوا يكافأون على خدماتهم بوظائف كبيرة ومكافآت سخية، ارتفعت قيمتهم الأدبية بدورها فى تقدير الجماهير. وهكذا تزوج أديسون من كونتيسة ووريك Warwick وكانت تربط سويفت علاقة صداقة بشخصيات مثل بولنجبروك وهارلى Harley فى "نادى الكيتكات"[1]. كما كانت تجمع بين الكونت سندرلاند ودوق نيوكاسل وبين فانبرو Venbrugh وكونجريف Congreve علاقات تقوم على أساس من المساواة. ولكن ينبغى ألا ننسى أن السبب الوحيد لتقدير هؤلاء الكتاب ومكافأتهم كان خدماتهم السياسية. وليس مزاياهم الأدبية أو الأخلاقية[2]. ولما كانت وسائل المكافأة، ولاسيما المناصب العليا، قد أصبحت الآن فى متناول أيدى السياسيين، فإن الأحزاب والحكومات أصبحت تقوم فى ميدان الأدب بنفس الدور الذى كان يقوم به أعيان الحاشية والملك. وكل ما فى الأمر أن الثمن الذى كانوا يدفعونه كان أعلى والمكافآت التى يمنحونها لكتابهم أعظم من تلك التى كانت تمنح للكاتب من قبل. فقد عين لوكر Locker مفوضًا بمحكمة الاستئناف ووزارة التجارة، وشغل ستيل منصبًا مماثلاً فى مكتب الأختام الحكومية، وأصبح أديسون وزيرًا للدولة وبلغ معاشه عند تقاعده ١٦٠٠ جنيه، كما كان جرانفيل عضوا فى مجلس العموم، وأصبح وزيرًا للحرب

---

(١) تأسس هذا النادى عام ١٧٠٣، وسمى باسم كريستوفر كات، الذى كان أعضاء النادى يجتمعون فى حانته. وكانت للنادى فى البداية أهداف أدبية وفنية، ثم أصبح جمعية سياسية لحزب الأحرار. (المترجم)

(٢) Leslie Stephen : Engl. Lit. and Soc. In the 18th Cent., 1940, p. 42 .

ورئيس خزانة البيت المالك، وحصل براير Prior على منصب سفير، كما عهد إلى ديفو القيام بعدة مهام سياسية[1]. ويمكن القول أن الكتاب لم يحصلوا فى أى عهد آخر، أو فى أى بلد آخر على هذا العدد من المناصب الرفيعة والتكريمات التى حصلوا عليها فى إنجلترا عند بداية القرن الثامن عشر.

وقد بلغت حالة الازدهار غير العادية للكتاب قمتها فى الأعوام الأخيرة من حكم الملكة آن، ولكنها انتهت تمامًا عندما تولى والبول الحكم عام ١٧٢١. فقد أدى تولى الأحرار للحكم إلى خلق أوضاع أصبح فيها الكتاب غير نافعين للحكومة، وأدت إلى توقف مفاجىء لرعاية الأحزاب السياسية للكتاب. فقد بدت قوة الحزب الحاكم وطيدة إلى حد كانت تستطيع معه الاستغناء عن كل دعاية، على حين أن نفوذ المحافظين كان من الضآلة بحيث لم يكن فى استطاعتهم دفع أجور للكتاب لقاء خدماتهم. كذلك فإن والبول الذى لم تكن له علاقة شخصية بالأدب، لم يجد أية أموال فائضة أو مناصب خالية للكتاب، إذ كان من الضرورى إعطاء المناصب ذات المرتبات الأعلى إلى أعضاء البرلمان الذين كان يحتاج إلى تأييدهم، أو إلى الأعوان الذين يرغب فى مكافآتهم على ما أدوه من خدمات. وعلى أية حال فقد تبين أنه كان هناك دائمًا كتاب ساخطون، وأن هليفاكس، وهو أكثر الراعين سخاء، كان له أكبر عدد من الأعداء بين المشتغلين بالأدب[2]. وأخذ اهتمام الجمهور بالكتاب يتضاءل. فانسحب بوب وأديسون وستيل وسويفت وبراير من العاصمة والحياة العامة، وإذا كان البعض منهم قد واصل الكتابة، فقد كان ذلك فى عزلة الريف. وأخذت الحالة الاقتصادية للكتاب الأحدث عهدًا تزداد سوءا يوما بعد يوم. فقد بلغ من فقر تومسون Thomson أنه اضطر إلى بيع أحد أجزاء ديوانه الشعرى "الفصول Season" لكى يشترى لنفسه زوجًا من الأحذية، كما كان جونسون يكافح أشد أنواع الفقر عند بداية حياته العملية. ولم يعد الأديب سيدا كريما. إذ أن تقدير الجمهور له، واحترامه لذاته، تدهور مثلما تدهورت طمأنينة حياته. وأخذ الكاتب يكتسب صفات مرذولة وينمى عادات مستقبحة، ويصبح شخصًا لا يعتمد عليه.

---

[1] A. Beljame, op. cit., pp. 229 – 32.

[2] Ibid., p. 368.

وأخيرًا أخذت تظهر بين الكتاب أنماط مثل سافيج Savage ، وهى أنماط ما كانت لتصبح ممكنة فى عصر ثقافة البلاط، وكانت بالفعل سوابق تاريخية للبوهيميين المحدثين.

ومن حسن الحظ أن رعاية الأفراد للكتاب لم تتوقف على نفس النحو المباغت الذى توقفت عليه المعونات السياسية. فالتراث الأرستقراطى القديم لم يكن قد انهار انهيارًا تامًا، بل لقد حدث له فى ذلك الوقت نوع من البعث، عندما أصبح فى استطاعة الكتاب، بل من واجبهم، أن يولوا وجوههم مرة أخرى شطر العملاء الأفراد. ولم يكن النظام الجديد للرعاية معادلاً للنظام القديم فى مدى انتشاره، ولكن الاعتبارات الموجهة له كانت فى عمومها أفضل، بحيث أن كل كاتب موهوب كان يجد راعيا، إن عاجلاً أو آجلاً، لو حاول ذلك[1]. وعلى أية حال فقليل هم الكتاب الذين كان فى استطاعتهم الاستغناء عن المعونة الخاصة فى فترة الانتقال هذه بين عصر الدعاية السياسية وعصر النشاط الحر فى عالم الآداب. صحيح أن الشكوى من نظام الرعاية كانت تسمع دائمًا، ولكن لا يكاد يكون هناك ذكر لأى كاتب لديه الشجاعة على الافتراق عن راعيه. فقد كان الاعتماد على راع أقل مجلبة للمتاعب، على أية حال، من الاعتماد على ناشر، على الرغم من أن العلاقة الأولى كانت أكثر اصطباغًا بالطابع الشخصى، وبالتالى كانت تبدو فى كثير من الأحيان أكثر إذلالاً. بل أن جونسون ذاته، الذى ظل طيلة حياته يكافح ضد نظام الاعتماد على الراعين، ولم يكن يحمل لهذا النظام أى تقدير، اعترف بأن من الممكن أن يحتمى المرء بواحد من السادة ويحتفظ مع ذلك باستقلاله. وقد أثبتت علاقة فيلدنج براعيه أن هذا ممكن بالفعل. أما الكتاب الذين لم يكونوا يتمتعون بأية معونة خاصة فكانوا مضطرين إلى العمل أجيرين خلال النهار، إذ كانوا يقومون بأعمال الترجمة، والتلخيص، وإعداد الطبعات المنقحة، وتصحيح المسودات، وكتابة مقالات للمجلات الدورية والمراجع الشعبية. بل أن جونسون، الذى أصبح فيما بعد عميدا للأدب الإنجليزى، بدأ حياته العملية مشتغلاً فى أعمال لا تليق به. وصحيح أن بوب لا

---

[1] A.S. Collins : Authorship in the Days of Johnson, 1927, P. 16 .

يمكن أن يدرج ضمن أية فئة من هذه، ويبدو أنه ظل متحررًا من الروابط الخارجية، ولكنه كان في الواقع في خدمة الطبقة الأرستقراطية التي كانت تسهم في تمويل كتبه وتنظر إليها بحق على أنها كتبها الخاصة. وعندما عاد نظام الرعاية الفردى إلى الظهور، تضاءل مرة أخرى ذلك التقدير الذى كان يلقاه الكاتب المحترف، وهو ما يتضح حتى من مواقف رجال ذوى ثقافة أدبية رفيعة مثل هوراس والبول واللورد تشسترفيلد. ولهذا الأخير كلمة مشهورة تعبر على أكمل نحو عن الرأى السائد، وهى: "يحق لنا، يا سادتى اللوردات، أن نحمد الله لأن لدينا شيئًا نعتمد عليه أفضل من عقولنا". غير أن بعض الكتاب كانوا بدورهم يشاركون فى هذا الرأى، وكانوا يدعون أن الكتابة بالنسبة إليهم لا تعدو أن تكون نزوة رفيعة، وإلى هذه الفئة ينتمى كونجريف، الذى أراد أن ينظر إليه فولتير، قبل كل شيء، على أنه "سيد مهذب gentleman".

وبعد منتصف القرن، انتهى نظام الرعاية نهائيًا، وفى حوالى عام ١٧٨٠ لم يعد أى كاتب يعتمد على المعونة الخاصة. وأخذ عدد الشعراء والأدباء المستقلين الذين يعتمدون فى معيشتهم على كتابتهم يزداد يوما بعد يوم، مثلما ازداد عدد قراء الكتب ومشتريها، الذين كانت علاقتهم بالكاتب لا شخصية تمامًا. ولم يعد جونسون وجولدسميث يكتبون إلا لأمثال هؤلاء القراء. وحل الناشر محل السيد الراعى، وأصبحت المعونة العامة، التى سميت عن حق باسم الرعاية الجماعية، جسرا بين الاثنين[1]. فالرعاية هى الشكل الأرستقراطى الخاص للعلاقة بين الكاتب والجمهور، ونظام المعونة العامة يخفف هذه الرابطة، ولكن يظل يحتفظ ببعض سمات الطابع الشخصى للعلاقة، أما نشر الكتب لجمهور عام، مجهول تماما للكاتب، فهو أول شكل لهذه العلاقة يتمشى مع بناء مجتمع الطبقة الوسطى القائم على تداول السلع بطريقة لا شخصية مجردة. وقد بدأ دور الناشر، بوصفه وسيطا بين الكاتب والجمهور، مع تحرر ذوق الطبقة الوسطى من الميول التى كانت تفرضها الطبقة الأرستقراطية، وكان هو ذاته مظهرا لهذا التحرر. وهو يشكل نقطة البداية

---

[1] Levine L. Schücking : The Sociology of Literary Taste, 1944, p. 14 .

التاريخية للحياة الأدبية بالمعنى الحديث، كما تتمثل، لا فى ظهور الكتب والصحف والمجلات الدورية بانتظام فحسب، بل تتمثل قبل كل شيء فى ظهور الخبير الأدبى والناقد، الذى يمثل المعيار العام للقيم والرأى العام فى عالم الأدب. فلم يكن الكتاب الذين مهدوا الطريق لأدباء القرن الثامن عشر، وبخاصة كتاب النزعة الإنسانية فى عصر النهضة، قادرين على أداء هذا النوع من الوظائف، إذ لم تكن توجد فى متناول أيديهم صحافة دورية، وبالتالى لم تكن لديهم الوسيلة الكافية للتأثير فى الرأى العام.

وحتى أواسط القرن الثامن عشر لم يكن الكتاب يعيشون من الربح المباشر الذى يحصلون عليه من مؤلفاتهم، بل كانوا يعيشون من المعاشات والمكافآت والأموال الموقوفة، التى لم تكن لها فى كثير من الأحيان علاقة بالقيمة الكامنة أو الجاذبية العامة لكتاباتهم. فهنا أصبح الإنتاج الأدبى، لأول مرة، سلعة تتوقف قيمتها على قابليتها لأن تباع فى السوق الحرة. وقد يرحب المرء بهذا التغير أو يأسف له، ولكن تحول التأليف إلى مهنة مستقلة منظمة لم يكن بالأمر الذى يمكن تصوره فى عصر الرأسمالية بدون تحول الخدمة الشخصية إلى سلعة لا شخصية. وعلى هذا النحو وحده استطاع التأليف أن يكتسب أساسًا ماديًا متينًا، وأن يبلغ ما يلقاه اليوم من تقدير. فمن الواضح أن مشترى الكتاب الذى يظهر فى طبعة مكونة من ألف نسخة، لا يؤدى للمؤلف خدمة، على حين أن مكافأة المؤلف على مخطوط كانت تبدو على الدوام أشبه بتقديم هدية إليه. وعلى حين أن سمعة المرء، فى عصر مجتمع البلاط والمجتمع الأرستقراطى كانت تتوقف على مركز راعيه، فإنه الآن، فى عصر حرية الأعمال والرأسمالية، أصبح يتمتع بمزيد من التقدير كلما ازداد تحررا من الروابط الشخصية وازداد نجاحا فى معاملاته اللاشخصية مع الآخرين، وهى المعاملات المبنية على الخدمة المتبادلة. وصحيح أن مهمة القيام بالأعمال الأدبية الضئيلة الشأن لم تختف تماما، غير أن الطلب على الترفيه الأدبى والمعلومات الأدبية، وعلى دوائر المعارف التاريخية والإحصائية ومعاجم السير، كان من الضخامة بحيث أن الكاتب

المتوسط كان يستطيع أن يعتمد على دخل مضمون[1]. ففى منظمات مثل "المصنع الأدبى" الذى أنشأه سموليت Smollett، حيث كان العمل يجرى، فى وقت واحد، على القيام بترجمة "لدون كيخوته"، وعلى كتابة "تاريخ لإنجلترا"، و"ثبت موجز بالرحلات"، وترجمة لمؤلفات فولتير، كان هناك عمل لكل من يستطيع الكتابة[2]. وهناك أخبار كثيرة تروى عن استغلال الكتاب فى تلك الفترة، ومن المؤكد أن الناشرين لم يكونوا يديرون مؤسسات خيرية، ومع ذلك فإن جونسون يشهد لصالحهم فيقول أنهم كانوا شركاء أمناء كرماء، كما أننا نعلم أن كتابًا مشهورين ومعروفين فى السوق تقاضوا عن مؤلفاتهم مبالغ كبيرة حتى حسب المقاييس السائدة فى أيامنا هذه. مثال ذلك أن هيوم قد تقاضى مبلغ ٣٤٠٠ جنيه عن كتابه "تاريخ بريطانيا العظمى" (١٧٥٤ — ١٧٦١) كما تقاضى سموليت ألفى جنيه عن مؤلفه التاريخى (١٧٥٧ — ١٧٦٥). وهكذا تغيرت الأمور كثيرا منذ أيام ديفو، الذى لم يستطع فى البداية أن يجد أى ناشر على الإطلاق لرواية "روبنسون كروزو"، وتقاضى آخر الأمر عشرة جنيهات عن المخطوط. وإذ تحقق للكتاب الاستقلال المادى، فإن تقديرهم المعنوى أخذ يرتفع إلى مستويات لم يسبق لها نظير. صحيح أن مشاهير الكتاب والباحثين كانوا يمجدون فى عصر النهضة، غير أن المشتغلين العاديين بأمور الثقافة كانوا يوضعون فى نفس مرتبة الموظف الإدارى البسيط والسكرتير الخاص. أما الآن فقد أصبح الكاتب يتمتع، لأول مرة، بالتقدير الذى يستحقه من يمثل مجالاً أعلى من مجالات الحياة. هكذا يقول فيلسوف فى مسرحية كوميدية لدورا Dorat : "إننا نحمى العظماء، الذين كانوا هم الحماة فى الماضى"[3]. وهنا ظهر لأول مرة المثل الأعلى للشخصية الخلاقة، وللعبقرية الفنية بأصالتها وذاتيتها. كما حدد ادوارد ينج E. Young سماتها فى كتابه "خواطر فى التأليف الأصيل Conjectures on Original Composition" (١٧٥٩).

---

[1] A.S. Collins : Authorship, etc., pp. 269 – 70.

[2] Leslie Stephen, op. cit., p. 148 – George Sampson : The Concise Cambridge Hist. Of Lit., 1942, p. 508.

[3] مقتبس فى كتاب :
F. Graiffe : Le Drame en France au 18e siècle, 1910, p. 80.

إن عنصر العبقرية فى الخلق الفنى هو فى معظم الحالات مجرد سلاح فى صراع التنافس، وكثيرا ما كانت الطريقة الذاتية فى التعبير مجرد شكل من أشكال الإعلان عن الذات. ولقد كانت ذاتية شعراء الرومانتيكية المسبقة، على أية حال، نتيجة لتزايد عدد الكتاب، واعتمادهم المباشر على سوق الكتب، وتنافسهم بعضهم مع البعض، مثلما كانت الحركة الرومانتيكية فى عمومها، بتأكيدها للعواطف على نحو تشوبه روح الطبقة الوسطى، مجرد نتاج للمنافسة العقلية، وأداة فى الصراع ضد النظرة الكلاسيكية الجديدة إلى العالم، وهى النظرة التى كانت سائدة لدى الطبقة الوسطى، والتى كانت تميل إلى ما هو معيارى وما يصلح على نطاق شامل. وعلى حين أن الطبقة الوسطى كانت تسعى قبل ذلك إلى اقتباس المصطلح الفنى للطبقات العليا، فإنها بعد أن بلغت الآن من الثراء والنفوذ ما يمكنها من أن يكون لها أدب خاص بها، حاولت أن تشعر الناس بشخصيتها الفريدة المقابلة لشخصية تلك الطبقات العليا، وأن تتكلم لغتها الخاصة، التى تحولت — بدافع مجرد العداء لعقلانية الطبقة الأرستقراطية على الأقل — إلى لغة عاطفية مفرطة. وهكذا فإن ثورة الانفعالات على برود العقل هى جزء من أيديولوجية الطبقات التقدمية الطموح فى كفاحها ضد الروح التقليدية المحافظة، شأنهما تمامًا شأن ثورة "العبقرية" على قيود القواعد والأشكال. فنشأة الطبقة الوسطى الحديثة ترتبط، مثل نشأة طبقة الشعراء الغنائيين ministriales فى العصور الوسطى، بحركة رومانتيكية، وفى كلتا الحالتين أدت إعادة توزيع السلطة الاجتماعية إلى انحلال للقيود الشكلية، وأحدثت ازدياد مفاجئًا فى الحساسية الوجدانية .

وكثيرًا ما وصف التحول من الثقافة العقلية للنزعة الكلاسيكية إلى الثقافة الانفعالية الرومانتيكية بأنه تغير فى الذوق يعبر عن سأم الأوساط المثقفة فى المجتمع واشمئزازها من الفن المعقد المنحل لهذا العصر. ولكن البعض أشار عن حق، ردا على هذا الرأى، إلى أن مجرد الرغبة فى التجديد لا تقوم إلا بدور ضئيل نسبيًا فى تغير الأساليب وتناولها، وأنه كلما كان التراث الذوقى أقدم وأكثر نموًا، قل الميل الذى يبديه من تلقاء ذاته إلى التغير. وعلى ذلك فإن الأسلوب الجديد لا يستطيع أن يشق

طريقه إلا بصعوبة، إذا لم يتجه إلى مخاطبة جمهور جديد[1]. وعلى أية حال فإن أرستقراطية القرن الثامن عشر لم تكن لتجد دافعًا قويًا إلى التخلى عن حساسيتها الجمالية القديمة، لو لم تكن الطبقى الوسطى على استعداد للاستسلام لهذه القيادة الجديدة، ولمشاركة الطبقات الأدنى منها نزعتها الانفعالية. ولكنا نعلم أن الاتجاه المسيطر على عصر معين يعمل فى كثير من الأحيان على أن يجند فى خدمته نفس الطبقات التى يهدد بالقضاء عليها. وأن القرن الثامن عشر ليقدم إلينا مثلا واضحًا كل الوضوح لهذه الظاهرة ذاتها. فقد قامت الطبقة الأرستقراطية بدور هام فى المراحل التمهيدية للثورة، ولم تتراجع عن ذلك إلا عندما ظهرت بوضوح النتائج التى يمكن أن يؤدى إليها انتصارها. وقامت الطبقات العليا بدور مماثل فى تنمية الثقافة المضادة للكلاسيكية: فهى قد تضافرت مع الطبقة الوسطى فى استيعاب أفكار عصر التنوير ونشرها، بل لقد فاقت الطبقة الوسطى فى كثير من الأحيان. ولم تثب إلى رشدها وتنضم إلى صفوف المعارضة إلا نتيجة لطريقة تفكير روسو، بما فيها من عدم احترام وشعبية صريحة. ولم تكن كراهية فولتير لروسو إلا تعبيرًا عن مقاومة صفوة المجتمع هذه له. ولكن العناصر العقلانية والوجدانية قد امتزجت منذ البداية الأولى عند معظم الشخصيات الرئيسية، إذ أن الحساسية العقلية عند هذه الشخصيات جعلتها غير مكترثة بمصالح طبقتها الخاصة إلى حد ما. وهكذا فإن تطور الفن، الذى كان قد أصبح بالفعل مفتقرا إلى التجانس فى القرن السابع عشر، أصبح الآن في عصر الرومانتيكية المسبقة أشد تعقيدًا حتى من ذلك، وأصبحت الصورة التى يتمثل عليها أشد غموضًا مما ستصير إليه فى الفترة اللاحقة. ذلك لأن القرن التاسع عشر أصبح فى واقع الأمر خاضعًا تمام الخضوع لسيطرة الطبقة الوسطى، التى كانت توجد فى داخلها قطعا فوارق هائلة فى الثروة، ولكن لم تكن توجد فيها فوارق حادة فى المعايير الثقافية، والانقسام العميق الوحيد فى هذه الحالة الأخيرة هو ذلك الذى كان يقوم بين الطبقات التى تشارك فى مزايا الثقافة وتلك التى كانت مستبعدة منها تمامًا. أما فى القرن الثامن عشر فإن الأرستقراطية والبورجوازية معا قد انقسمتا إلى

---

(1) L.L. Schücking, op. cit., pp. 62 ff.

معسكرين، كان كل منهما يضم فئة تقدمية وفئة محافظة، توجد بينهما نقاط اتصال متعددة، ولكن كلا منهما ظلت تحتفظ بشخصيتها الخاصة سليمة لا تمس.

ولقد كانت الرومانتيكية فى أصلها حركة إنجليزية، مثلما أن الطبقة الوسطى الحديثة، التى استطاعت أن تتخذ من الرومانتيكية أول اتجاه أدبى تتحدث عن طريقه بلسانها الخاص، على نحو مستقل عن الطبقة الأرستقراطية، كانت نتيجة للأوضاع السائدة فى إنجلترا. فشعر الطبيعة عند تومسون، و"الخواطر الليلية Night Thoughts عند ينج Young، والمراثى الأوسيانية[1] عند ماكفرسون Macpherson فضلاً عن الرواية الأخلاقية الوجدانية عند رتشارد سن فيلدنج وستيرن، كل هذه لم تكن سوى الشكل الأدبى للنزعة الفردية التى عبرت عنها أيضًا سياسة "دعه يعمل laissez- faire" والثورة الصناعية. فهى ظواهر تنتمى إلى عصر الحروب التجارية، وهو العصر الذى وضع حدًا لحكم الأحرار السلمى الذى دام ثلاثين عاما، وأدى إلى ضياع الزعامة الفرنسية فى أوروبا. ففى نهاية ذلك الصراع لم تكن الإمبراطورية البريطانية هى الدولة الكبرى فى العالم فحسب، ولم تقتصر على القيام بنفس الدور الذى كانت تقوم به البندقية فى التجارة العالمية فى العصور الوسطى، وأسبانيا فى القرن السادس عشر، وفرنسا وهولندا فى القرن السابع عشر، بل إنها ظلت قوية فى داخلها، على عكس الدول السابقة عليها[2]، وتمكنت من الاستمرار فى الكفاح من أجل التفوق الاقتصادى بفضل الكشوف الفنية التى توصلت إليها الثورة الصناعية. والواقع أن انتصارات إنجلترا العسكرية، والكشوف الجغرافية، والأسواق والطرق الملاحية الجديدة، والكميات الضخمة نسبيًا من رءوس الأموال التى تتطلع إلى استثمارات، كل هذا يكون جزءا من الشروط الممهدة لهذه الثورة. ولا يمكن تفسير العدد الكبير من المخترعات الجديدة على أساس تقدم العلوم الدقيقة، والظهور المفاجىء لقدرات فنية فحسب. بل أن الاختراعات قد تمت لأن من الممكن استخدامها على نحو يتيح الانتفاع منها، ولأن

---

[1] نسبة إلى أوسيان Ossian، وهو شاعر شعبى أيرلندى يزعم ماكفرسون أن أشعاره هو كانت ترجمة إنجليزية لأشعار هذا الشاعر الأيرلندى، وإن كان الأرجح أن شخصيته أسطورية. (المترجم)

[2] J. L. & B. Hammond : The Rise of Modern Industry, 6th, 1944, edit., p. 39 .

هناك طلبًا كبيرًا على السلع الصناعية لا يمكن تلبيته بوسائل الإنتاج القديمة، ولأن الوسائل المادية لإحداث التغيرات الفنية اللازمة كانت قد أصبحت متوافرة. ففى خلال التاريخ السابق للعلوم، كانت الاعتبارات المتعلقة بالصناعة لا تقوم إلا بدور ضئيل نسبيًا، ولم تصبح وجهة النظر التكنولوجية هى المسيطرة على الأبحاث إلا فى الثلث الأخير من القرن الثامن عشر. ومع ذلك فإن الثورة الصناعية لا تعنى بداية جديدة كل الجدة. فهى فى الواقع استمرار لتطور بدأ من قبل عند نهاية العصور الوسطى. ولم يكن الانفصال بين رأس المال والعمل، أو التنظيم العملى الصارم لإنتاج السلع، أمرا جديدًا. كذلك فقد عرفت الآلات منذ قرون، وكان ترشيد الإنتاج يسير فى تقدم مستمر منذ أن وجد اقتصاد مبنى على رأس المال. ولكن إدخال الآلات فى الإنتاج وترشيده دخلا الآن مرحلة حاسمة فى تطورهما، وهى مرحلة تمت فيها تصفية الماضى تمامًا. فأصبحت الهوة بين رأس المال والعمل واسعة بحيث يستحيل عبورها. وبلغت قوة رأس المال، من جهة، والقمع والبؤس اللذين تعانيهما الطبقة العاملة من جهة أخرى، مرحلة تغير فيها جو الحياة بأسره. وإذن، فمهما كان قدم بدايات هذا التطور، فإنه أدى فى نهاية القرن الثامن عشر إلى عالم جديد.

فقد اختفت العصور الوسطى اختفاء تاما قاطعًا، واختفت معها كل بقاياها، وروح الطوائف الحرفية السائدة فيها، وأشكال الحياة الخصوصية لديها، وأساليبها التقليدية غير الترشيدية فى الإنتاج، وحل محلها تنظيم للعمل مبنى على الفائدة العملية وعلى الحساب الدقيق، كما حلت محلها روح من النزعة الفردية التنافسية التى لا ترحم. "فالعصر الحديث"، بالمعنى الحقيقى لهذا اللفظ — أى عصر الآلة — يبدأ بالمصنع الذى تسرى عليه قواعد الترشيد الدقيق، والذى يدار حسب المبادىء السابقة. وظهر نوع جديد من نظام العمل، تتحكم فيه الأساليب الآلية، والتقسيم الدقيق للعمل، والإنتاج المخصص لمواجهة حاجات الاستهلاك الضخم. وأدى انتزاع الطابع الشخصى عن العمل، وتحرره لامن القدرات الشخصية للعامل، إلى ظهور روح واقعية بعيدة المدى فى العلاقة بين العامل وصاحب العمل. وكان من نتيجة تركز الطبقة العاملة فى المدن الصناعية، واعتمادها على سوق العمل المتقلبة، أن ظهرت أشكال للحياة أشد قسوة وقهرًا. وتكونت لدى الرأسمالى، نتيجة لارتباطه

الوثيق بمصنع واحد محدد، أخلاقية جديدة للعمل، تتسم بمزيد من الصرامة، أما العامل، الذى لم يكن يشعر برابطة شخصية تجمع بينه وبين المصنع، فقد اختفت لديه القيم الأخلاقية للعمل. وأخيرا ظهر بناء اجتماعى جديد، يتألف من الطبقة الرأسمالية الجديدة (أى أصحاب العمل بالمعنى الحديث)، ومن الطبقة الوسطى الجديدة من سكان المدن، وهى الطبقة التى كانت مهددة بالفناء (وتتألف من ورثة التجار والحرفيين الصغار والمتوسطين)، والطبقة العاملة الجديدة (أى البروليتاريا الصناعية الحديثة). وفقد المجتمع ذلك التمايز القديم فى الأنماط الحرفية، فأصبحت عملية التسوية مخيفة بحق، ولاسيما فى المستويات الدنيا. وأصبح الصناع والعمال النهاريون، والفلاحون المعدمون المقتلعون من جذورهم، والعمال المهرة وغير المهرة، والرجال والنساء والأطفال — أصبح هؤلاء جميعًا مجرد تروس فى مصنع هائل يسير بطريقة آلية، وتمضى الحياة فيه على نظام المعسكرات. وفقدت الحياة استقرارها واستمرارها، وأصبحت كل أشكالها ونظمها مفتقرة إلى الثبات، دائمة التغير. وكان العامل الأساسى المتحكم فى تعبئة المجتمع هو الهجرة إلى المدن . ذلك لأن نظام الزراعة على نطاق واسع، واصطباغ الزراعة بالصبغة التجارية، أدى إلى البطالة، على حين أن الصناعات الجديدة كانت تتيح فرصا جديدة للعمل، فكانت النتيجة تضاؤل عدد سكان القرية وزيادة السكان فى المدينة الصناعية التى كان نظامها الآلى الرتيب وازدحامها يمثل وضعا فى الحياة غير مألوف ومخيف تمامًا بالنسبة إلى الجماعات الضخمة المقتلعة من جذورها. فقد كانت المدن أشبه بمعسكرات عمل أو سجون كبيرة، وكانت تفتقر، بدرجة تفوق كل تصور، إلى الراحة والنظافة والشروط الصحية والجمال[1]. وهكذا فإن أحوال معيشة الطبقة العاملة من سكان المدن هبطت إلى مستوى بلغ من انحطاطه أن حياة رقيق الأرض فى العصور الوسطى كانت تبدو بالقياس إليه حلما بعيد المنال.

ولقد أدت ضخامة كمية رأس المال اللازمة لإدارة مؤسسة صناعية قادرة على الصمود فى وجه المنافسة، إلى الانفصال الأساسى بين العمل ووسائل الإنتاج،

---

(1) J.I. & B. Hammond : The Town Labourer (1760 – 1832), 1925, pp. 37 ff.

وخلق الصراع الذى يتميز به عصرنا الحديث بين رأس المال والعمل. ولما كانت وسائل الإنتاج متاحة للرأسمالى وحده، فإن كل ما كان العامل يستطيع القيام به هو تقديم عمله للبيع، وجعل معيشته متوقفة تماما على فرص السوق السائدة، أى بعبارة أخرى التعرض لأخطار موقف يكون فيه مهددًا بالتذبذب الدائم فى الأجور والبطالة الدورية. ومع ذلك فلم تكن الطبقة العاملة المعدمة هى وحدها التى أضر بها الصراع التنافسى ضد المصنع، بل لقد لحق الضرر أيضًا بصغار الحرفيين المستقلين — إذ أنهم بدورهم قد فقدوا استقلالهم وشعورهم بالأمان. كذلك فإن الأسلوب الجديد فى الإنتاج حرم الطبقات المالكة بدورها من إحساسها بالطمأنينة والثقة. فقد كانت أهم أشكال الثروة من قبل هى ملكية الأرض، التى تحولت ببطء وتردد إلى رأسمال تجارى ومصرفى، ولكن رأس المال المتحرك ذاته لم يسهم فى الصناعة إلا بنصيب ضئيل جدًا.[1] ولم يصبح المشروع الصناعى شكلاً شائعًا من أشكال استثمار رأس المال إلا منذ عام ١٧٦٠ فصاعدًا. غير أن إدارة مصنع، بآلاته وما يستهلكه من مواد خام وجيش العمال المشتغلين فيه، أصبحت تقتضى موارد ضخمة على نحو متزايد، وأدت إلى تراكم لرأس المال يزيد عما كانت تقتضيه الأشكال السابقة لإنتاج السلع. وبتركز الثروة واستثمارها فى وسائل الإنتاج — وهى ظاهرة جديدة— بدأ عهد الرأسمالية الكبيرة بحق[2]. ولكن بدأت أيضاً مرحلة المضاربة الشديدة فى التطور الرأسمالى. ففى الاقتصاد الزراعى الأقدم عهداً، لم تكن مخاطرات رأس المال والمضاربة معروفة، وكان الدخول فى معاملات غير مأمونة العواقب، حتى فى ميدان الأعمال الصناعية والمالية، أمراً استثنائياً إلى حد ما، غير أن الصناعات الجديدة أصبحت بالتدريج أكبر من أن يقدر عليها الرأسماليون. وكان ملاك المصانع فى كثير من الأحيان يخاطرون بمبالغ تزيد عما يمكنهم تحمل خسارته. ومن الطبيعى أن الحياة المهددة بالخطر على هذا النحو تؤدى على الرغم من كل ما فيها من رخاء فعلى، إلى ظهور نظرة إلى الحياة تختفى فيها تفاؤلية العهود السابقة إلى غير رجعة.

---

(١) Paul Mantoux، op. cit.، pp. 376 ff. – John A. Hobson : The Evolution of Modern Capitalism, 1930, p. 62 .

(٢) Werner Sombart: Der moderne Kapitalismus، II/I, 6th, 1924, edit- Cf. Otto Hintze: "Der mod. Kapitalismus als hist Individuum,"

ولقد استطاع نمط الرأسمالي الجديد- وهو القائد الصناعي- أن ينمى مواهب جديدة عن طريق وظيفته الجديدة فى الحياة الاقتصادية، وأن يدخل قبل كل شيء نظاماً جديداً فى العمل، ويقدره على نحو جديد. ذلك لأنه جعل المصالح التجارية تتراجع إلى حد ما، وركز اهتمامه على التنظيم الداخلى لمصنعه. وأصبحت السيادة الآن لمبدأ النفعية، وللتخطيط المنهجي وقابلية الحساب، وهى المبادىء التى أصبحت لها أهمية كبرى فى اقتصاد الدول الرئيسية منذ القرن الخامس عشر. وكان صاحب العمل يفرض على نفسه نظاماً صارماً، بنفس القسوة التى يفرض بها مثل هذا النظام على عماله وموظفيه، وأصبح عبداً لعمله تماماً كما أصبح العاملون عنده.[1]

ولم يكن رفع العمل إلى مستوى القوة الأخلاقية، وتمجيده وعبادته- لم يكن فى أساسه إلا تحويراً أيديولوجيا للسعى إلى النجاح والربح، ومحاولة لإثارة روح التحمس للتعاون فى نفس العناصر التى تجنى أقل نصيب من ثمار عملها. كذلك فإن فكرة الحرية إنما هى جزء من هذه الإيديولوجية ذاتها. فنظراً إلى ما يكتنف أعمال صاحب العمل فى الصناعة من مخاطر، فلابد له أن يتمتع باستقلال تام وحرية فى الحركة، وألا يعوق نشاطه أى تدخل خارجي، وألا تؤدى أية تدابير تتخذها الدولة إلى الأضرار به لصالح منافسيه. والواقع أن لب الثورة الصناعية إنما ينحصر فى انتصار هذا المبدأ على تنظيمات العصور الوسطى، وتنظيمات العهد التجارى mercantilist [2]. فالاقتصاد الحديث بدأ أول الأمر بإدخال مبدأ "دعه يعمل laissez-faire"، كما نجحت فكرة الحرية الفردية أول الأمر فى تأكيد ذاتها بوصفها أيديولوجية لهذه النزعة الاقتصادية الليبرالية. وبطبيعة الحال فإن هذه الارتباطات لم تحل دون تطور فكرة العمل وفكرة الحرية إلى قوى أخلاقية مستقلة، ولم تحل دون تفسيرهما بمعنى مثالي حقيقي. ولكن إذا أراد المرء أن يدرك مدى ضآلة الدور الذى قامت به المثالية فى نشأة لنزعة الليبرالية فى الاقتصاد، فحسبه أن يذكر أن المطالبة بحرية التجارة كانت موجهة قبل كل شيء ضد الصانع الماهر، من أجل

---

(1) Hist. Zchr., 1929, vol. 139, P. 478.

Cf. Lewis Mumford : Technics & Civilization، ١٩٤٣ ، PP. 176-7.

(2) Arnold Toynbee : Lectures on the Industrial Revolution of the 18 th Century in England, 1908, P. 64.

سـلبه المـيزة الوحـيدة الـتى كـان يـتفوق بهـا عـلى الشخص الذى يقتصر على القيام بأعمال المقاول أو المتعهد. وقد كان آدم سميث ذاته أبعد ما يكون عن ادعاء مثل هذه الدوافـع المثالـية لتـبرير المنافسة الحرة، بل أنه رأى فى الأنانية البشرية واستهداف المصـالح الشخصـية أفضـل ضمان لسير الكيان العضوى الاقتصادى فى طريقه بسهولة ويسـر، ولتحقـيق المصـلحة العامـة. وكانـت النزعة التفاؤلية فى عصر التنوير مرتبطة بأسـرها بهـذا الإيمان بقدرة الحياة الاقتصادية على تنظيم نفسها بنفسها، وبالتسوية الآلـية للمصـالح المتعارضـة. وبمجـرد أن بدأ هذا العامل فى الاختفاء، أخذت تتزايد صـعوبة الدفـاع عن فكرة الهوية بين الحرية الاقتصادية وبين المصلحة العامة، والنظر إلى المنافسة الحرة على أنها نعمة على الجميع.

وحـين بـدأ مذهـب الحـرية الاقتصـادية يثبـت دعائمه، انتهى عهد انعزال الكاتـب عـن شخصـياته، ونظـرته العقلـية الخالصـة إلى العـالم. والتحفظ فى علاقته بالقـارىء، أى بالاختصـار، تلـك القـيود الأرستقراطية الكلاسيكية التى كان يفرضـها عـلى نفسه. فقد كان مبدأ المنافسة الحرة وحق الابتكار الشخصى يوازى، فى الميدان الأدبـى، رغـبة الكاتـب فـى التعـبير عـن مشـاعره الذاتية، وفى إشعار الناس بتأثير شخصـيته الخاصـة، وجعـل القـارىء شـاهد عـيان عـلى صـراع بـاطن يعانيه الذهن والضـمير. غير أن هذه النزعة الفردية ليست مجرد انعكاس لنزعة الحرية الاقتصادية فـى المجـال الأدبى، وإنما هى أيضاً احتجاج على ما يؤدى إليه ذلك الاقتصاد الذى تـرك لكـى يـنظم نفسه بنفسه، من صبغ للحياة بصبغة آلية، وهبوط بمستواها، ونزع للطـابع الشخصـى عـنها. فالـنزعة الفـردية قـد حولـت نظـام"دعه يعمل" إلى مجال الحـياة الأخلاقـية، ولكـنها كانـت فـى الوقـت ذاتـه احـتجاجاً على نظام اجتماعى يسـلب فيه البشر ميولهم الشخصية، وتصبح لهم فيه وظائف لا ترتبط بأشخاصـهم. ويغـدون مشـترين لسـلع نمطـية موحدة، ومجرد أدوات فى عالم يزداد تجانسه يوماً بعـد يـوم. وهكـذا تضـافر الشـكلان الأساسـيان للسـببية الاجتماعية، وهما المحاكاة والمعارضـة، على تكوين المزاج الرومانتيكى. فالنزعة الفردية فى هذه الرومانتيكية هى مـن جهـة احـتجاج مـن جانـب الطـبقات التقدمـية على النزعة الاستبدادية وتدخل الدولة، ولكنها من جهة أخرى احتجاج على هذا الاحتجاج أيضاً، أى على الظواهر

المصاحبة للثورة الصناعية والنتائج المترتبة عليها، والتى تم بفضلها تحرر البورجوازية. ويظهر الطابع الكفاحى للرومانتيكية أقوى ما يكون فى عدم اقتصارها على التحرك فى إطار فردى، بل أنها اتخذت من الفردية أساساً لبرنامج محدد المعالم. ففى البداية لم تستطع صياغة مثلها الأعلى فى الشخصية ونظرتها إلى العالم إلا من خلال السلب والتناقض. ذلك لأنه كان هناك على الدوام أفراد أقوياء ذوو إرادة صلبة، كما أن الإنسان الغربى قد شعر بفرديته منذ عصر النهضة، غير أن الفردية لم توجد بوصفها تحدياً واحتجاجاً على فقدان الطابع الشخصى، الكامن فى عملية المدنية، إلا منذ أواسط القرن الثامن عشر. ولا حاجة بنا إلى القول أن الصراع بين الفرد وبين العالم، وبين الشخصية والمجتمع، وبين المواطن والدولة، كان بدوره موجوداً فى عصور الأدب السابقة، غير أنه لم يكن هناك فى أى وقت شعور بأن التعارض منبثق عن الطابع الفردى للشخص فى صراعه ضد الوحدة الجماعية. ففى الدراما مثلاً لم ينشأ الصراع من فكرة الاغتراب الأساسى للفرد عن المجتمع، أو الثورة الواعية للفرد ضد الروابط الاجتماعية، وإنما نشأ من تضاد عينى شخصى بين مختلف الشخصيات فى المسرحية. فتفسير التراجيديا فى الدراما القديمة بأنها ناتجة عن فكرة التفرد هو تفسير تعسفى تماماً. وعندما يحلل هذا التفسير عن كثب يتضح أنه نتاج غير مقبول للاستطيقا الرومانتيكية، حتى برغم كونه نتاجاً يبعث فينا قدراً كبيراً من المتعة. فقبل العصر الرومانتيكى، لم تكن الفردية، من حيث هى موقف، تثير أى إشكال، وبالتالى لم يكن من الممكن أيضاً أن تصبح موضوعاً لصراع درامى.

ولقد كانت النزعة الوجدانية، شأنها شأن النزعة الفردية، تخدم الطبقة الوسطى بوصفها وسيلة للتعبير عن استقلالها العقلى عن الطبقة الأرستقراطية. فلم يكن تأكيد هذه الطبقة للمشاعر والأحاسيس راجعاً إلى أنها أصبحت تحس فجأة بمزيد من القوة والعمق، وإنما كانت تبالغ فيها بالايحاء الذاتى، لأنها تمثل موقفاً مضاداً للنظرة الأرستقراطية إلى الحياة. فالبورجوازى الذى ظل محتقراً فترة طويلة، أصبح ينظر إلى نفسه بإعجاب فى مرآة حياته الروحية الخاصة، وكلما أخذ مشاعره وحالاته النفسية ونزواته مأخذ الجد، ازدادت أهميته فى نظر نفسه. على أن تمجيد

المشاعر لم يكن مجرد مكافأة على النجاح بالنسبة إلى المستويات المتوسطة والدنيا للبورجوازية، التى كانت للنزعة الوجدانية فيها أعمق الجذور، بل كان فى الوقت ذاته تعويضاً عن الافتقار إلى النجاح فى الحياة العملية. ولكن بمجرد أن وجدت ثقافة المشاعر تعبيراً موضوعياً عنها فى الفن، أخذت تتجه إلى الاستقلال بدرجات متفاوتة، عن أصلها، وتسير فى طرقها الخاصة. وهكذا فإن العاطفية المفرطة (sentimentalism) التى كانت فى الأصل تعبيراً عن الوعى الطبقى البورجوازى، وراجعة إلى نبذ الانعزالية الأرستقراطية، أدت إلى تمجيد للحساسية المرهفة والتلقائية، بينما أخذ يغيب عن الأذهان بالتدريج ارتباطها بالحالة الذهنية المضادة للأرستقراطية عند الطبقة الوسطى. ففى البدء كان الناس عاطفيين بإفراط، ومنطلقين فى التعبير عن انفعالاتهم، لأن الطبقة الأرستقراطية كانت متحفظة متسمة بضبط النفس، ولكن سرعان ما أصبح الكشف عن دخيلة النفس والقدرة التعبيرية معايير فنية، تعترف بصحتها الطبقة الأرستقراطية ذاتها. وهكذا أصبح هناك بحث متعمد عن الصدمات الروحية، وتحققت بالتدريج عبقرية انفعالية حقيقية، وأصبحت الروح كلها تذوب إشفاقاً، وانتهى الأمر بالفن إلى أن صار الهدف الوحيد الذى يسعى إليه هو إثارة الانفعالات وإيقاظ العواطف. وغدا الشعور الانفعالى هو الواسطة الموثوق منها بين الفنان والجمهور، وأقوى الوسائل قدرة على التعبير فى تفسير الواقع، وأصبح الامتناع عن التعبير عن الانفعالات يعنى الآن الاستغناء تماماً عن التأثير الفنى، كما أصبح افتقار المرء إلى الشعور يعنى أنه بليد جامد الحس.

ولقد كانت نزعة الصرامة الأخلاقية لدى الطبقة الوسطى، شأنها شأن نزعتها الفردية والانفعالية، سلاحاً آخر موجهاً ضد النظرة الأرستقراطية إلى الحياة. فهى لم تكن استمراراً لتلك الفضائل التى عرفت بها الطبقة الوسطى منذ عهد، وهى فضائل البساطة والأمانة والتقوى، بقدر ما كانت احتجاجاً على هوائية وإسراف طبقة اجتماعية ينبغى أن يقوم آخرون بتعويض عبثها. ولقد عملت الطبقة الوسطى، فى ألمانيا بوجه خاص، على تأكيد استقامتها فى مقابل انحلالية الأمراء أساساً. إذ كانت هذه الطريقة غير المباشرة هى الطريقة الوحيدة التى تجاسرت الطبقة الوسطى على مهاجمتهم بواسطتها. ومع ذلك لم يكن من الضرورى على الإطلاق أن يتحدث

أفراد الطبقة الوسطى عن الفساد الأخلاقى للأمراء بطريقة مباشرة؛ فيكفى امتداح الأخلاق النقية للطبقة الوسطى، لكى يفهم الجميع المقصود[1]. وهنا تكررت ظاهرة مألوفة فى القرن الثامن عشر: فقد قبلت الأرستقراطية وجهة نظر الطبقة الوسطى، ومعاييرها فى القيم، وأصبحت الفضيلة هى الهدف الجديد للطبقات العليا، مثلما أصبحت العاطفة المفرطة هى المسيطرة على الأذواق. ولم تعد لدى الروائيين الفرنسيين أنفسهم، باستثناء عدد قليل من المتخصصين فى الإباحية، أية رغبة فى أن يوصفوا بأنهم أشخاص هوائيون لهم نزواتهم؛ إذ أن الجمهور أصبح الآن يبحث عن الفضيلة ويحمل على الرذيلة. ومن الجائز أن روسو ذاته لم يكن ليفسح فى كتاباته كل هذا المجال للمواعظ الأخلاقية لو لم يكن قد عرف أن من أهم الأسباب التى يدين لها ريتشاردسن بنجاحه استطرادات أخلاقية من هذا النوع[2].

ولكن إذا كان الاتجاه إلى النزعة الفردية والانفعالية والأخلاقية يكمن إلى حد ما فى طبيعة عقلية الطبقة الوسطى ذاتها، فإن أدب الرومانتيكية المسبقة قد كشف عن صفات فيها كانت بعيدة عن نزعاتها السابقة، أهمها الحساسية للحزن، وهى صفة كانت متناقضة مع النزعة التفاؤلية السابقة للطبقة الوسطى، وكذلك الاستعداد للأحوال المكتئبة، بل للتشاؤم الصريح. ولا يمكن تفسير هذه الظاهرة بتغير تلقائى فى العقلية، بل أن تفسيرها الوحيد إنما يكون من خلال عدم الاستقرار الاجتماعى وإعادة توزيع المستويات الاجتماعية. ففى البداية لم يكن المدافعون عن الحركة الرومانتيكية هم بعينهم نفس عناصر الطبقة الوسطى التى كانت تؤلف الفئة البورجوازية من جمهور القراء فى النصف الأول من القرن. بل أن المستويات الجديدة، التى أصبح صوتها الآن مسموعاً، لم تكن لها صلات عقلية بالطبقة الأرستقراطية، وكانت دواعى التفاؤل عندها أقل مما كانت لدى البورجوازية المتمتعة بامتيازات اقتصادية. ولكن حتى جمهور القراء القديم، أى البورجوازية التى اختلطت بالأرستقراطية، قد تغيرت نظرتها الروحية إلى العالم: إذ تضاءلت وتبددت

---

[1] Leo Balet- E. Gerhard: Die Verbuergerlichung der deutschen Kunst، Lit. u. Musik im 18. Jahrh., 1936, PP. 116-17.

[2] Daniel Mornet: La Nouvelle Héloise de J.- J. Rousseau, 1943, PP. 43- 4.

نشوتها بالنصر، وشعورها بالاطمئنان والثقة بالنفس، وهو الشعور الذى لم تكن له حدود تقريباً فى الوقت الذى حققت فيه نجاحها الأول. وبدأت هذه الطبقة الآن تنظر إلى منجزاتها على أنها شىء مسلم به، وأصبحت واعية بما حرمت منه، ومن الجائز أنها بدأت تشعر بأنها مهددة بالخطر من الطبقات الصاعدة من أسفل. وعلى أية حال فإن بؤس المستغلين كان له تأثير مقلق مقبض. وأصبح الحزن العميق يتملك نفوس الناس، وظهرت الجوانب القاتمة للحياة ونواقصها فى كل مكان، وأصبح الموضوع الرئيسى للشعر والأدب هو الموت، والليل، والعزلة، والحنين إلى عالم قصى مجهول بعيد عن الحاضر، واستسلم الناس لغصة الألم، مثلما استسلموا لشهوانية العاطفية المفرطة.

ولقد كان أدب الطبقة الوسطى، حتى النصف الأول من القرن، يتسم بطابع عملى واقعى قاطع، ويرتكز على حس طبيعى سليم، ويشيع فيه حب الواقع المباشر. أما بعد منتصف القرن فقد أصبح فجأة مقتصراً على النزعة الهروبية، التى تتمثل قبل كل شىء فى الفرار من المعقولية الدقيقة والوعى المنتبه إلى الانفعالية المعتمة، ومن الثقافة والتمدين إلى الحالة الطبيعية المفتقرة إلى المسؤلية، ومن الحاضر الواضح إلى الماضى الشديد الغموض. ولقد نبه اشبنجلر ذات مرة إلى مدى غرابة الحنين إلى الدمار فى القرن الثامن عشر، وهو حنين لم تكن له سوابق من قبل[1]. ولكن حنين الإنسان المثقف إلى حالة الطبيعية البدائية لم يكن أقل غرابة، ولم يكن إفناء العقل لذاته بطريقة انتحارية فى هاوية الانفعال أمراً له سوابق بدوره– ومع ذلك فقد كانت هذه كلها اتجاهات ظهرت فى الأدب الإنجليزى حتى قبل ظهور روسو. فالحنين إلى الطبيعة، من حيث هو هروب من التقاليد والمواضعات الاجتماعية، له تاريخ طويل سابق. على خلاف الحنين إلى الماضى التاريخى، الذى كان نتاجاً للرومانتيكية ذاتها. ذلك لأن الحنين إلى الطبيعة قد ظهر مراراً، كما نعلم، على صورة شعر يتغنى بالمراعى وسط ثقافات مدن وبلاط، كما ظهر بوصفه اتجاهاً فنياً مستقلاً عن النزعة الطبيعية، بل مضاداً لها فى كثير من الأحيان. وحتى فى القرن

---

[1] Oswald Spengler: Der Untergang des Abendlandes, I, 1918, PP, 302-3.

الثامن عشر كان حب الطبيعة يتخذ طابعا أخلاقيا أكثر منه جماليا، ولم تكن له صلة تقريبا باهتمام النزعة الطبيعية اللاحقة بالواقع. فهناك، في نظر شعراء الرومانتيكية المسبقة، علاقة مباشرة بين الإنسان البسيط الأمين، لذى يعيش في ظروف الطبقة الوسطى المتواضعة، والذى يظهر الآن للمرة الأولى بوصفة مثلا أعلى في الأدب– كما هي الحال عند جولد سميث مثلا– وبين"براءة الطبيعة"؛ فهؤلاء الشعراء ينظرون إلى الريف على أنه أنسب المجالات وأكثرها ملاءمة لنشاط مثل هذا الإنسان. ولكن نظرتهم إلى الطبيعة لم تكن أدق، ولا كانت التفاصيل التى تضمنتها أوصافهم أوثق، مما كان يمكن أن يأتى به التطور الطبيعى لوسائل التعبير الفنى.

وكل ما في الأمر أن علاقتهم بالطبيعة كانت لها مقدمات أخلاقية مختلفة عن تلك التى كانت للسابقين عليهم. فقد ظلت الطبيعة في نظرهم تعبيرا عن الفكرة الإلهية، وظلوا يفسرونها وفقا لمبدأ"الله أو الطبيعة Deus sive natura "، ولم يتخذ من الطبيعة موقف أقرب إلى الطابع المباشر، وأقل تحيزا، إلا في القرن التاسع عشر. غير أن جيل الرومانتيكية المسبقة كان يستشعر الطبيعة، على خلاف العهود السابقة على أية حال، بوصفها تجليا لقوى أخلاقية تحكم وفقا لمفاهيم أخلاقية بشرية. ففى نظر هذا الجيل كان تعاقب فترات النهار وفصول السنة، والليل الهادىء الذى يغمره ضوء القمر، والعاصفة العاتية، ومنظر الجبل الشاهق الغامض والبحر الذى يكتنفه سر عميق، كل ذلك كان في نظرهم دراما هائلة، ومسرحية تنقل فيها مظاهر المصير البشرى إلى الإطار الأوسع للطبيعة. وأخذت الطبيعة الآن تحتل في الأدب حيزا أكبر مما كانت تحتله من قبل، وفي هذا الصدد أيضا كانت الرومانتيكية تمهد الطريق لتطور جديد، على عكس الكلاسيكية التى اقتصرت على العالم البشرى المحض. على أن الرومانتيكية لم تكن قد أصبحت تعبر بعد عن خروج على نزعة التركز حول الإنسان في الأدب القديم، بل أن قصارى ما كانت تعبر عنه هو كونها مرحلة انتقال من النزعة الإنسانية لعصر التنوير إلى النزعة الطبيعية للعصر الراهن. كذلك يتمثل البناء اللامتجانس لمفهوم الطبيعة فى عصر الرومانتيكية المسبقة، فى الحديقة الإنجليزية، وهى الرمز الكبير لذلك العصر، والتى كانت تجمع بين

السمات الطبيعية الكاملة والسمات الصناعية بمعناها الدقيق، فهى احتجاج على كل

الخطوط المستقيمة، وعلى كل ما هو هندسي جامد، وهى تعبير عن الإيمان بما هو عضوى، غير منتظم، خلاب المنظر، ولكنها، بما فيها من تلال وبرك وجزر وجسور كهوف وأطلال صناعية، تمثل أيضاً نموذجاً غير طبيعى، شأنها شأن البستان الفرنسى، والفارق الوحيد هو أن قواعد الذوق المتحكمة فيها مختلفة. فهذا الجيل إذن كان لا يزال بعيداً كل البعد عن رفض النزعة الكلاسيكية بصورة واضحة. وأقوى دليل على ذلك أن الفنانين الذين وضعوا تصميم حدائق ذات منظر رومانتيكى بهيج، كانوا هم أنفسهم الذين ساروا فى اتجاه المانرزم عند بالاديو Palladio [1]، حين كان عليهم أن يشيدوا قصوراً. ولم يكن الأسلوب الشبيه بالقوطى، الذى ظهر الآن، يستخدم فى البداية إلا فى مبان أقل أهمية، مثل "الفيلات" والقلاع شبه الريفية[2]. وكانت الطبقات العليا تميز تمييزاً أساسياً فى الفن بين الأغراض العامة والخاصة، وكانت تدرك أن الشكل الرومانتيكى المضاد للكلاسيكية لا يلائم إلا الأغراض الخاصة. فهو راس والبول الذى شيد قاعته المسماة "ستروبرى هيل Strawberry Hill " بالأسلوب القوطى، وأدخل فى الوقت ذاته بدعة الموضوعات المستوحاة من العصور الوسطى فى الرواية، وذلك فى روايته "قلعة أوترانتو Castle of Otranto "، لم يكن إلا روحاً رومانتيكية، ولكنه ظل يعترف بالمثل العليا الكلاسيكية التقليدية بالنسبة إلى الفن الرسمى الفخم. ومع ذلك فحتى إذا كانت تجاربه التى أجراها على الموضوعات المستوحاة من العصور الوسطى مجرد تعبير عن شغف بالتجديد، فإن الطابع الرومانتيكى لهذه التجارب لم يكن أقل أهمية من حيث دلالته على طبيعة العصر[3].

إنه ليكاد يكون من المستحيل تحديد نقطة بداية محددة المعالم فى حالة حركات روحية كالرومانتيكية؛ فكثيراً ما يكون مصدر هذه الحركات اتجاهات تنبثق

---

[1] أندريا بالاديو (١٥١٨– ١٥٨٠) معمارى إيطالى وضع أسس العمارة الإيطالية الحديثة، متميزة عن العمارة السابقة فى عصر النهضة، وقد استوحى الأسلوب الرومانى القديم. (المترجم)

[2] Geoffery Webb: "Architecture and Garden" In "Johnson's England" edited by A.S. Turbeville, 1933, P. 118.

[3] W.L. Phelps : The Beginnings of the English Romantic Movement, 1893, PP. 110- 11.

فجـأة ثـم تطـرح جانباً لأنها لم تلق استجابة كافية، أى بالاختصار، اتجاهات تظل تجارب فردية بغير دلالة اجتماعية. فقد كانت هناك من قبل ظواهر"رومانتيكية" فى أسلوب القرن السابع عشر، كما أننا نصادف أمثال هذه الظواهر فى جميع المجالات خلال النصف الأول من القرن الثامن عشر. ولكن لا يكاد من الممكن الكلام عن حركة رومانتيكـية بالمعـنى الصـحيح قـبل ظهـور رتشاردسـن؛ فهـو أول مـن جمع بين أهم سمـات هـذا الأسـلوب. وهـو قد اهتدى إلى صيغة معبرة عن الاتجاه الذوقى الجديد، بلغـت مـن التوفـيق حـداً أصبح يبدو معه أن كل الأدب الرومانتيكى، بنزعته الذاتية والانفعالـية، يعـتمد عليه. على أن هذا الفنان المحدود الإمكانات يبدو أنه لم يمارس أى تـأثير عمـيق ودائم؛ أو لنقل بعبارة أخرى أن العوامل التى تقع كلها خارج نطاق العـبقرية الفنـية الخاصة للفرد لم تتحكم أبداً فى تحديد الأهمية التاريخية لأى فنان آخـر بقـدر مـا تحكمـت فى تحديد أهمية رتشاردسن. والسبب الحاسم فى تأثيره هو أنـه كـان أول مـن جعـل محـور العمـل الأدبـى هـو إنسـان الطبقة الوسطى، بحياته الخاصـة الـتى يعيشـها فـى إطار المنزل، ويظل فيها مستغرقاً فى مشكلاته العائلية، غـير عـابىء بالمغامرات الخيالية. فالقصص التى يرويها هى قصص أناس عاديين من الطـبقة الوسـطى، لا أبطـال أو أنـذال، ومـا يهـتم بـه هـو مشـاغل القلـب الباطـنة البسـيطة، لا الأفعـال البطولـية الرفـيعة. وهـو يتخـلى عـن حشد الأحداث الخيالية الـبراقة، ويركـز اهتمامه على الحياة الروحية لأبطاله. وترتكز المادة الملجمية لرواياته عـلى عقدة هزيلة، لا تعدو أن تكون ذريعة لتحليل الانفعال واختبار مضمون الضمير، فشخصـياته رومانتيكـية بمعـنى الكـلمة، ولكـنها مـتحررة مـن كل السمات البطولية والسـوقية[1]. كذلك فإنه أول من كف عن خلق أنماط محددة بدقة؛ فهو يصور التدفق والانسـياب المجـرد للمشاعر والانفعالات- أما الشخصيات فى ذاتها فليست لها فى نظره أهمية خاصة.

وحين انكمش عالم الرواية إلى مجال الحياة الشخصية للطبقة الوسطى، وهو مجـال متواضـع متقشـف فـى كـثير مـن الأحـيان، وحـين اقتصرت موضوعاتها على

[1] Cf. Joseph Texte: J. -J. Rousseau and the Cosmopolitan Spirit in Lit., 1899, P. 152.

الأساسيات الهامة البسيطة للحياة العائلية والشغف بالمصائر والشخصيات التى لا تعرف الادعاء أو التظاهر، أى بالاختصار، حين أصبحت الرواية مقتصرة على المجال المنزلى، أصبح هدفها بدوره أكثر أخلاقية. ولا ترتبط هذه الظاهرة بتغير تركيب جمهور القراء ودخول الطبقات الوسطى عالم الأدب فحسب، بل ترتبط أيضاً بإعادة اصطباغ المجتمع الإنجليزى بالصبغة البيوريتانية، وهو ما حدث فى أواسط القرن، وزاد من جمهور الأدب الجديد زيادة كبيرة[1]، فالهدف الرئيسى للرواية العائلية ورواية الأخلاق أو العادات هو هدف تعليمى، ولم تكن روايات رتشاردسن فى أساسها سوى أبحاث أخلاقية فى صورة قصص حب عاطفية. وفيها يقوم الكاتب بدور مقدم النصح الروحى، ويناقش المشكلات الكبرى للحياة، ويرغم القارىء على اختبار ذاته، ويبدد شكوكه ويساعده بتقديم النصح الأبوى إليه. وقد سمى بحق" كاهن اعتراف بروتستانتى"، ولم يكن من المستغرب أن تمتدح كتبه من فوق منابر الكنائس. ولا يمكن أن يفهم المرء تأثير هذه الكتب إلا إذا أخذ فى اعتباره وظيفتها المزدوجة بوصفها قراءة خفيفة وبوصفها أدباً دينياً، وإذا تذكر أنها لم تقتصر، بوصفها القراءة العائلية للطبقة الوسطى، على إرضاء حاجة جديدة، بل أنها حلت محل حاجة قديمة، هى قراءة الكتاب المقدس، و"بنيان Bunyan "[2].

وإنه لمن الصعب فى وقتنا الراهن، الذى توطدت فيه دعائم الاتجاه الذاتى فى الأدب منذ عهد بعيد، أن نفسر ما الذى كان يخلب ألباب الجمهور المعاصر فى هذه الروايات ويؤثر فيه إلى كل هذا الحد؛ ولكن على المرء ألا ينسى أنه لم يكن قد ظهر فى أدب ذلك العصر بعد أى شىء يقارن بالطابع المباشر وعمق الأوصاف النفسية التى تنطوى عليها هذه الروايات. فقد كان طابعها التعبيرى كشفاً ووحياً جديداً، كما أن عملية الكشف الصريح عن الذات فى شخصياتها كانت تبدو شيئاً لا يمكن أن يكون له نظير، مهما بدت لنا لهجة هذه الاعترافات اليوم مصطنعة متكلفة. ولكنها كانت فى ذلك العصر نغمة جديدة، تصدر عن أعماق روح مسيحية فقدت

---

(1) H. Schoeffler، op. Cit P. 180.

(2) W.L. Cross: The Developmeent of the English Novel, 1899, P. 38- H. Schoeffler، op. Cit.، P. 168.

جذورها فى الصراع من أجل الحياة وأخذت تبحث عن مرتكز جديد. وسرعان ما أدركت الطبقة الوسطى أهمية الاتجاه النفسى الجديد، وفهمت أن ذلك العمق الانفعالى والتغلغل فى العالم الباطن، الذى تتسم به هذه الروايات، إنما هو تعبير عن أعمق صفاتها. وأدركت أن من المحال بناء ثقافة مميزة للطبقة الوسطى إلا على هذا الأساس، وبالتالى فإنها لم تحكم على روايات رتشاردسن بمعايير الذوق التقليدية، وإنما وفقاً لمبادىء الأيديولوجية البورجوازية. ومن هذه الروايات كونت لنفسها معايير جديدة للقيم الجمالية، كالصدق الذاتى، والحساسية، والعمق الباطن، ووضعت أسس النظرية الجمالية للنزعة الغنائية الحديثة، ولكن الطبقات العليا كانت أيضاً واعية تماماً بدلالة هذا الأدب الاعترافى، ورفضت نزعته الاستعراضية السوقية بازدراء. فهو راس والبول يصف روايات رتشاردسن بأنها قصص محزنة كئيبة، تصف الحياة وكأنها تنظر إليها بأعين بائع للكتب أو واعظ فى كنيسة "الميثوديست". وقد صمت فولتير عن رتشاردسن، بل أن دالمبير ذاته كان متحفظاً إزاءه كل التحفظ. فلم يتقبل المجتمع الرفيع ذلك الرأى الذاتى عن الفن، الذى كان يقول به الرومانتيكيون، إلا بعد أن زالت أصوله الاجتماعية، وطرأ تغير جزئى على وظيفته الاجتماعية.

ولم تكن أخلاقية النجاح عند رتشاردسن تقل عن نزعته الذاتية ابتعادًا عن روح الطبقات العليا. فالتوصيات والنصائح التى يقدمها لكى يبين للطبقة الوسطى الطموح كيف تشق طريقها فى المجتمع، تكون فلسفة أخلاقية لا تعنى شيئاً فى نظر الأرستقراطية والبورجوازية العليا. إنها أخلاقية العامل المرءوس المجد الذى يتزوج ابنة سيده، كما صوره هوجارت Hogarth ، أو الفتاة الفاضلة التى يتزوجها رئيسها آخر الأمر، كما يصفها رتشاردسن ذاته، مفتتحاً بذلك موضوعاً من أكثر الموضوعات شعبية فى الأدب الحديث. فشخصيته "باميلا pamela " هى أنموذج كل هذا النوع من القصص الحديثة الذى يتجه إلى تحقيق الأمنيات. وقد استمر تطوير هذا الموضوع منذ أيام رتشاردسن حتى الأفلام الحالية، التى تقاوم فيها "السكرتيرة" الخاصة الساحرة كل عوامل الإغراء وتدفع رئيسها المغرور إلى أن يتزوجها على سنة الله. والواقع أن روايات ريشاردسن المتظاهرة بالأخلاق تنطوى

على بذور فن هو أشد الفنون كلها لا أخلاقية، أعنى به التشجيع على الإغراق فى الرغبات الخيالية التى لا تكون فيها الاستقامة إلا وسيلة لغاية، والدعوة إلى اهتمام المرء بالأوهام البحتة بدلاً من السعى إلى حل المشكلات الحقيقية للحياة[1]. كذلك فإنها تشير، لهذا السبب ذاته، إلى واحدة من أهم نقاط التحول فى تاريخ الأدب الحديث: فقبل ذلك العهد كانت أعمال الكاتب الواحد إما أخلاقية وإما لا أخلاقية بحق؛ أما منذ عصره فإن الكتب التى تود أن تبدو أخلاقية كانت تقتصر فى معظم الأحيان على التظاهر بالأخلاق. فالبورجوازى قد فقد براءته فى صراعه ضد الطبقات العليا، ولما كان مضطراً إلى تأكيد فضيلته أكثر مما ينبغى، فقد أصبح منافقاً.

ولو تأملنا الرواية الحديثة فى صورتها التى تتخذ شكل السيرة الذاتية، سواء أكانت قصة تروى بضمير المتكلم أم تحكى فى رسالة أم فى يوميات، لوجدنا أن وظيفتها الوحيدة هى تقوية الطابع التعبيرى لهذه الرواية، وأنها لم تكن إلا وسيلة لتأكيد تحول الانتباه من الخارج إلى الداخل. فمنذ ذلك الحين أصبح إقلال المسافة بين الذات والموضوع هو الهدف الرئيسى لكل جهد يبذل فى ميدان الأدب. وبهذا السعى إلى التعبير النفسى المباشر، تغيرت كل العلاقات فيما بين الكاتب والبطل والقارئ؛ فلم يقتصر الأمر على تغير علاقة الكاتب بجمهوره وشخصيات كتابه، بل لقد تغير أيضاً موقف القارئ من هذه الشخصيات. فقد أصبح الكاتب ينظر إلى القارئ على أنه صديق حميم، ويخاطبه بأسلوب النداء المباشر. وأصبحت لهجته متعصبة، عصبية، حائرة، وكأنه يحدث دائماً عن ذاته. وأخذ يوحد بين ذاته وبين بطله، ويمحو الحد الفاصل بين الخيال والواقع، ويخلق مملكة وسطى لنفسه ولشخصياته، كانت أحياناً بعيدة عن عالم القارئ، وأحياناً أخرى مندمجة فيه. وإلى هذا الأصل يرجع موقف بلزاك من شخصيات رواياته، التى اعتاد أن يتحدث عنها وكأنها معروفة له شخصياً. ولقد كان رتشاردسن يقع فى حب بطلاته، ويذرف على مصيرهن الدمع السخين؛ غير أن قراءه كانوا بدورهم يتحدثون ويكتبون عن باميلا وكلاريسا ولفليس Lovelace وكأنهن شخصيات حقيقية

---

[1] Cf. Q.D. Lewis : Fiction and the Reading Public, 1932, p. 138.

حية[1]. وهكذا نشأت رابطة وثيقة لم تعرف من قبل، بين جمهور الروايات وأبطالها؛ ولم يقتصر القارىء على أن يضفى على هؤلاء الأبطال من رحابة الحياة قدرا أعظم مما ينطوى عليه العمل الخاص، أو على تخيلهم فى مواقف لا شأن لها بالعمل ذاته، بل لقد كان يربط بينهم على الدوام وبين حياته ومشكلاته وأطماعه الخاصة، وآماله ومخاوفه. وأصبح اهتمامه بهم اهتماما شخصيا خالصا، حتى صار فى النهاية لا يستطيع أن يفهمهم إلا فى صلتهم بشخصه. وصحيح أن أبطال روايات الفروسية والمغامرة الكبرى كانوا يتخذون نماذج حتى فى العهود السابقة، فكانوا مثلا عليا، أى كانوا تصويرا مثاليا لأناس حقيقيين، ونماذج مثلى لأناس من لحم ودم. ومع ذلك فلم يكن يخطر ببال القارىء العادى أبدًا أن يقيس نفسه بمعاييرها، أو أن يربط امتيازاتها بذاته. فقد كان الأبطال يتحركون منذ البداية فى مجال مختلف، وكانوا شخصيات أسطورية، وكان مركزهم فى الأمور المتعلقة بالخير والشر ذا طابع يعلو على البشر. وكانت تفصل بينهم وبين عالم القارىء مسافة الرمز والأسطورة، التى تحول دون قيام أية علاقة مباشرة أكثر مما ينبغى بين الطرفين. أما الآن فقد أصبح القارىء يشعر بأن بطل الرواية إنما يحقق ما لم يتحقق فى حياته هو، ويبلغ من الفرص ما لم يستطع هو ذاته بلوغه. ذلك لأن كل شخص قد مر به وقت كان فيه موشكا على أن يمر بتجربة رواية فى الحياة الواقعة، وعلى أن يصبح أشبه ببطل رواية. ومن هذه الأوهام استمد البطل حقه فى أن يضع نفسه على نفس مستوى قارئه، وأن يطالب لنفسه بمركزه الاستثنائى، وبحقوقه غير العادية فى الحياة. وقد طلب رتشاردسن إلى القارىء أن يضع نفسه مكان البطل، أن يصبغ حياته بصبغة رومانتيكية، وشجعه على التحرر من أداء واجبات حياته اليومية غير الرومانتيكية. وعلى هذا النحو أصبح الكاتب والقارىء هما الممثلان الرئيسيان فى الرواية. وأصبح كل منهما يتغزل فى الآخر طوال الوقت، ويحتفظ بعلاقة غير مشروعة تخالف فيها كل قواعد اللعبة. فالمؤلف يخاطب الجمهور من فوق خشبة المسرح، والقراء يجدونه فى كثير من الأحيان أكثر طرافة من شخصياته. وهم

[1] W.L. Cross, op. cit., p. 33 .

يستمتعون بتعليقاته الشخصية، وخواطره، و"توجيهاته المسرحية"، ولا يجدون غرابة فى أن يهتم ستيرن Sterne مثلا بتعليقاته الهامشية إلى حد أنه لا يصل أبدا إلى القصة ذاتها .

إن العمل، فى نظر الكاتب والجمهور معا، هو قبل كل شىء تعبير عن موقف روحى، تكمن قيمته فى الطابع الشخصى المباشر للتجارب التى يصفها. فالقارىء لا يتأثر إلا بما يمثل على أنه حادث انطوائى مثير يتعلق بمصير فرد طريف محدد المعالم. ولابد، لكى يترك العمل انطباعا، أن يكون دراما متجانسة، منطوية على ذاتها، تتألف كلها من سلسلة من"الدرامات" الأصغر منها، التى تتحرك كل منها نحو ذروتها الخاصة. وبعبارة أخرى فإن العمل لكى يكون له تأثيره يتطور إلى قمة مرتفعة، من نقطة إلى نقطة، ومن ذروة إلى ذروة. ومن هنا كان ذلك التعبير المشحون،المتعصب، الذى يتخذ فى كثير من الأحيان طابعاً عنيفاً، والذى يميز نواتج الفن والأدب الحديثين. فكل شىء يستهدف التأثير المباشر، والدهشة والمباغتة. والتجديد يرغب فيه لذاته؛ واللاذع والشاذ هو الهدف لأنه يثير الأعصاب. ولقد كانت هذه الحاجة هى التى أدت إلى ظهور الروايات التى تتسم بعنف الإثارة، وأول الروايات"التاريخية" التى يغشاها جو من الغموض، وتشيع فيها عظمة التاريخ الكاذبة، وكان ذلك كله يعنى هبوط المستوى السائد للذوق، كما كان إيذانا ببداية انحطاط فى المستوى. صحيح أن الثقافة الفنية للقرن التاسع عشر هى فى كثير من النواحى أرفع من ثقافة القرن الثامن عشر، غير أنها تكشف عن ضعف لم يكن معروفاً فى عصر الروكوكو: فهى تفتقر إلى معايير فن البلاط التى كانت مأمونه متوارثة، وإن لم تكن دائماً شديدة المرونة. ولسنا فى حاجة إلى القول أنه كانت توجد نواتج فنية ضعيفة تافهة حتى قبل الحركة الرومانتيكية، ولكن كل شىء لم يكن نتاجاً للهواية البحتة، كان له مستوى معين، ولم تظهر أعمال أدبية مماثلة لما تنطوى عليه الروايات الخفيفة اللاحقة من سيكولوجية رخيصة وانفعالية سوقية، كما لم تظهر فى الفنون التشكيلية أعمال تتسم بأى شىء من تفاهة وجمود الأسلوب القوطى الجديد مثلاً. فهذه الظواهر لم تبد فى الأفق إلا بعد أن انتقلت الزعامة فى الشئون الثقافية من الطبقات العليا إلى الطبقة الوسطى، وإن لم يكن قد

ظهرت دائماً في الطبقات الدنيا ذاتها. ولكن من الجائز، عند الحكم على نقطة تحول كتلك التي نبحثها ها هنا، أن يبدو معيار الذوق أضيق وأكثر عمقاً من أن يكون جديراً بأن يلتزم. "فالذوق السليم" ليس مفهوماً نسبياً من الوجهة التاريخية والاجتماعية فحسب، بل أن له أيضاً دلالة محدودة بوصفه مقولة للتقويم الجمالي. فالدموع التي كانت تذرف في القرن الثامن عشر على الروايات والمسرحيات والمؤلفات الموسيقية ليست مجرد علامة على تغير في الذوق وتحول في القيمة الجمالية مما هو رفيع متحفظ إلى ما هو متطرف مثير، بل أنها تدل في الوقت ذاته على بداية مرحلة جديدة في تطور الذوق الأوروبي كان "جوته" أول انتصار لها. وسوف يصبح القرن التاسع عشر فيما بعد قمتها. فنقطة التحول هذه تدل على انشقاق عن الماضي أشد حدة بكثير من عصر التنوير ذاته، إذ أن هذا الأخير لم يكن يمثل إلا استمراراً واكتمالاً لتطور ظل سائراً في طريقه منذ نهاية العصور الوسطى. والواقع أن معيار الذوق المجرد ينهار إزاء ظاهرة مثل بداية هذه الثقافة الانفعالية الجديدة، التي تؤدى إلى مفهوم جديد كل الجدة للشعر، يعبر عنه ديدرو بقوله "الشعر يعني شيئاً هائلاً وحشياً"[1]. وعلى الرغم من أن هذه الوحشية والجرأة لم تتحقق على الفور، فإنها تقف أمام الشاعر بوصفها مثلاً أعلى فنياً له، وبوصفها مطلباً ضرورياً يحتم على الشعر أن يؤثر في القلب الإنساني ويطغى عليه ويفتنه. والواقع أن "الذوق الردىء" لدى الرومانتيكية المسبقة كان أصلاً لتطور تدين له. إلى حد ما، بأعظم صفات فن القرن التاسع عشر قيمة. فلولاه لكانت صفات الاندفاع عند بلزاك، والتعقد عند ستاندال، والحساسية عند بودلير، أموراً يستحيل تصورها، شأنها شأن شهوانية فاجنر، أو روحانية دستويفسكي، أو الانحلال العصبي عند بروست.

ولقد كان روسو هو الذى أضفى لأول مرة على الاتجاهات الرومانتيكية التي ظهرت عند رتشاردسن دلالة أوروبية وشكلا يمكن أن يسرى على نطاق عالمي شامل. فاللاعقلانية، التي لم تستطع أن تشق طريقها في إنجلترا إلا ببطء، قد نمت على

---

[1] Diderot: "De la poesie dramatique" In "Oeuvres compl.", edited by J. Assézat, 1875 – 7, VII, P. 371

يـد رجـل سويسرى[1] وصفته مدام دى ستايل، عن حق، بأنه ممثل الروح النوردية، أى الألمانـية، فـى الأدب الفرنسى. ولقد كانت أفكار عصر التنوير وعقلانيته وماديته متغلغلة فـى بـلاد أوروبـا الغربـية بقـدر من العمق جعل الاتجاه الانفعالى والروحانى يقـابل بمعارضـة قويـة فـى البداية، ووجـد لـه عدوا مريرًا فى شخص مثل فيلدنج، الـذى كـان عـلى أيـة حـال يمـثل نفس الطـبقة الوسـطى الـتى كـان ينـتمى إلـيها رتشاردسـن. لقـد اتخـذ روسـو من مشكلات عصره موقفاً أقل تحيزاً بكثير من موقف القـادة العقلـيين لعصـر التـنوير فى الغرب. ذلك لأنه ينتمى إلى البورجوازية الصغيرة الـتى لا يوجـد لهـا- نسبياً- تراث، بل إنه كان شخصاً منتزعاً من جذوره الطبقية، لا يشـعر بأنـه مرتـبط حـتى بتقالـيد طبقته. وفضلاً عن ذلك فقد كانت هذه التقاليد، عـلى وجـه العمـوم، أشـد مرونة فى سويسرا، التى ظلت غير متأثرة بحياة البلاط أو الطـبقة الأرسـتقراطية، مـنها فـى فرنسا أو إنجلترا. وهكذا اتخذت النزعة الانفعالية عـند روسـو طـابع الـتمرد الصـريح، عـلى حـين أنهـا لم تكـن موجهـة دائمـاً، عند رتشاردسـن وغـيره مـن ممثـلى الرومانتيكية المسبقة بين الإنجليز، ضد عقلانية عصر التـنوير، فضـلاً عن أن العداء لهذه الحركة العقلانية كان فى كثير من الأحيان كامناً فـيها فحسـب. فلم يكن لشعاره: عودا إلى الطبيعة! سوى دافع واحد آخر الأمر: هو دعـم المقاومة التى توجه إلى تطور أدى إلى التفاوت وعدم المساواة الاجتماعية. فهو قد انقلـب عـلى العقـل لأنـه رأى أن عملـية صـبغ الحياة بصبغة عقلية هى أيضاً عملية تفـرقة اجتماعـية. ولم تكـن دعوة روسو إلى الحالة البدائية إلا شكلاً من أشكال المثل الأعـلى لحـياة البسـاطة والتقشف، وضربا من أحلام الخلاص التى يصادفها المرء فى كـل الـثقافات المسـتهلكة[2]. ومـع ذلـك فإن هذا الشعور "بالسأم من الحضارة"، الذى أحسـت به أجيال متعددة من قبله، أصبح عنده واعياً لأول مرة، وكان روسـو أول من وضـع فلسـفة للـتاريخ عـلى أسـاس هـذا السـأم الحضـارى. والواقـع أن أصالة روسو الحقيقـية إنمـا تكمـن فـى قضـيته- الـتى كانت لها نتائج تبدو شنيعة تماماً فى نظر

---

[1] ولد جان جاك روسو فى جنيف بسويسرا وعاش فيها فترة من حياته. (المترجم)

[2] Cf. Ieving Babbitt: Rousseau and Romanticism, 1919, PP. 75 ff.

النزعة الإنسانية لعصر التنوير- القائلة إن الإنسان المتحضر منحل. وأن تاريخ المدنية بأسره خيانة للرسالة الأصلية للبشر، وبالتالى أن أساس مذهب عصر التنوير. وهو الإيمان بالتقدم، قد اتضح عند اختباره عن كثب أنه مجرد وهم. ولم يكن من الممكن أن تحدث إعادة تقويم المعايير هذه إلا مقترنة بتغير جذرى فى كل الفلسفة الاجتماعية للعصر. ولا يمكن تفسيرها على أساس أن الطبقات التى كان يمثلها روسو لم تعد ترى أن من الممكن محاربة الطابع المصطنع الكاذب لحياة البلاط بأسلحة عصر التنوير، وإنما كانت تبحث عن أسلحة لا تستمد من الترسانة العقلية لأعدائها. فحين وجه روسو نقده إلى ثقافة عصر الروكوكو والتنوير، وكشف نزعتها الشكلية الآلية التى تفتقر فى كثير من الأحيان إلى الروح، ووضع فى مقابلها فكرة التلقائى والعضوى، لم يكن يعبر فقط عن وعيه بالأزمة الحضارية التى كانت تمر بها أوروبا منذ أن فصمت وحدت الكنيسة فى العصور الوسطى، بل كان يعبر أيضًا عن المفهوم الحديث للحضارة بوجه عام، بما فيه من تضاد كامن بين الروح والشكل، وبين التلقائية والتراث، وبين الطبيعة والتاريخ. ولقد كان كشف هذا التوتر هو العمل التاريخى العظيم الذى أنجزه روسو. غير أن الخطر فى تعاليمه يكمن فى أنه. بدفاعه المتحيز عن الحياة ضد التاريخ، وهروبه إلى الحالة الطبيعية، الذى لم يكن سوى قفزة إلى المجهول، قد مهد الطريق "لفلسفات الحياة" الغامضة المعتمة التى ذهبت، من فرط يأسها من العجز الظاهر للتفكير العقلى، إلى أن العقل ينبغى عليه أن ينتحر.

ولقد كانت أفكار روسو شائعة فى الجو الفكرى لعصره، وكل ما فعله هو أنه عبر عما كان يعرفه كثير من معاصريه، وأعنى به أنهم كانوا يواجهون اختيارا. وكان عليهم أن يقرروا إن كانوا يريدون الانحياز إلى جانب نزعة فولتير. بما فيها من معقولية واحترام ذاتى. أو يريدون التخلى عن كل تراث تاريخى والبدء من جديد تماما. والواقع أنه لا توجد طوال تاريخ الحضارة الأوروبية علاقة شخصية ذات دلالة رمزية أعمق من تلك التى كانت قائمة بين فولتير وروسو. فهاتان الشخصيتان المتعاصرتان، وإن لم تكونا تنتميان إلى نفس الجيل بالضبط، واللتان كانت تجمع بينهما أواصر مادية وشخصية لا حصر لها، وكان لهما أصدقاء وأنصار

مشتركون، وأسهمت كل منهما فى مشروع ثقافى محدد المعالم بدقة، هو "الموسوعة"، وكان ينظر إليهما معا على أنهما أقوى المؤثرات التى مهدت للثورة الفرنسية — هاتان الشخصيتان كانتا تقفان على الجانبين المتقابلين من الجسر الفاصل بين أوروبا الحديثة الفردية الفوضوية، وبين عالم لم تكن فيه روابط الثقافة الشكلية القديمة قد انحلت تمامًا. فنزعة روسو الطبيعية تنطوى على إنكار لكل ما كان فولتير يرى فيه لب المدنية، ولاسيما عيوب النزعة الذاتية التى لم يكن يجوز فى رأيه قبولها إلا بقدر ما يكون من الممكن التوفيق بينها وبين قواعد اللياقة والاحترام الذاتى. فقبل روسو لم يكن الكاتب يتحدث عن ذاته إلا بطريق غير مباشر — فيما عدا أنواعًا معينة من الشعر الغنائى — أما بعده فلا يكاد يكون لحديث الكتاب موضوع سوى هذا، وأصبح حديثهم عند أنفسهم متحررا منطلقا إلى أقصى الحدود. ومنذ ذلك الحين ظهرت لأول مرة فكرة أدب التجربة والاعتراف، التى أصبحت تحتل المكانة العليا فى ذهن جوته حين أعلن أن جميع أعماله لم تكن إلا "شذرات من اعتراف ضخم". فجنون الملاحظة الذاتية والإعجاب الذاتى فى الأدب، والقول بأن العمل يكون أصدق وأكثر إقناعًا كلما كشف الكاتب فيه عن نفسه بطريقة أقرب إلى الطابع المباشر، إنما هو جزء من الميراث العقلى الذى خلفه روسو. وفى خلال الأعوام المائة أو المائة والخمسين التى تلت ذلك، كان كل شىء ذو أهمية فى الأدب الأوروبى بهذه الصبغة الذاتية. فقد كان لشخصية سان برو Saint- Preux عند روسو خلفاء لا يقتصرون على فيرتر، ورينيه René ، وأوبرمان Obermann وأدولف Adolphe وجاكوبو أورتيز Jacopo Ortis ، بل أن أبطال الروايات المتأخرة، من "لوسيان دى روبامبريه" عند بلزاك، و"جوليان سوريل" عند ستندال، و"فردريك مورو" و"ايما بوفارى" عند فلوبير، إلى "بيير" عند تولستوى، و"مارسل" عند بروست، و"هانز كاستورب" عند توماس مان — كل هؤلاء قد استمدوا من هذه الشخصية الأدبية الأولى عند روسو. فهم جميعًا يعانون من التباين بين الحلم والواقع، وهم ضحايا الصراع بين أوهامهم وبين الحياة العملية العادية الرتيبة للطبقة الوسطى. ولقد كان أول وأكمل تعبير عن هذه النغمة هو فيرتر — ولابد للمرء أن يستعيد فى ذهنه تأثير هذه التجربة الجديدة، لكى يفهم ما أحدثه هذا العمل فى

الجمهور المعاصر لـه من انطباع لا نظير لـه — غير أن هذا التضاد كان موجودا من قبل، بصورة كاملـة، فـى "هـيلويز الجديدة Nouvelle Heloise". فهنا أيضًا لم يعد البطل يواجـه خصوماً أفراداً، بل أصبح يواجه ضرورة. ولكنه لم يكن قد أصبح بعد ينظر إلى هـذه الضرورة على أنهـا خلت تمامـاً من الروح، وعدمت كل غرض معقول، كما سيفعل بطل ذلك النوع المتأخر من الروايات، روايات خيبة الأمل وانكشاف الخداع. كذلك فإنه لم يرتفع بهذه الضرورة إلى مستوى أعلى من ذاته، كما كان يفعل البطل التراجيدى إزاء المصير الذى يقضى عليه. ولكن لولا موقف روسو المتشائم من التاريخ، ورأيه القائل بتدهور العصر الحاضر، لما أمكن ظهور نمط رواية كشف الخداع فى القرن التاسع عشر، أو مفهوم التراجيديا كما كان يقول به شيلر وكلايست وهيبل Hebbel .

والحق أن تأثير روسو بلغ من العمق واتساع المدى حداً لم يكن له من قبل نظير. فهو واحد من تلك الأذهان التى تغير تفكير الملايين خلال جيل واحد. بل تغير تفكير الكثيرين ممن لا يعرفونها حتى بالاسم– وهو فى ذلك أشبه بماركس وفرويد فى عصرنا القريب. وعلى أى حال فعند حلول نهاية القرن الثامن عشر، لم يكن هناك من المفكرين سوى عدد قليل جداً لم يتأثر بآراء روسو. ومثل هذا التأثير لا يكون ممكناً إلا حين يكون الكاتب ممثلاً لعصره ومتحدثاً بلسانه بأعمق معانى الكلمة. فلأول مرة وجدت الطبقات الواسعة للمجتمع، وهى البورجوازية الصغيرة وجماهير الفقراء اللامتمايزة، والمضطهدون والمنبوذون– وجدت هذه الطبقات فى شخص روسو، من يعبر عنها تعبيراً أدبياً. صحيح أن"فلاسفة" عصر التنوير من الفرنسيين كانوا يقفون فى كثير من الأحيان فى صف عامة الناس، ولكنهم اقتصروا على القيام بدور الوسطاء والراعين لهم. أما روسو فكان أول من تكلم بوصفه هو ذاته واحداً من عامة الناس، وأول من تكلم بلسانه هو حين تكلم بلسان الشعب. وأول من حض الآخرين على الثورة، لأنه هو ذاته كان ثائراً. فالسابقون عليه كانوا مصلحين. وراغبين فى تحسين أحوال العالم، ومحبين للخير وللإنسانية– أما هو فكان الثائر الحقيقى الأول. فقد كان هؤلاء المفكرون السابقون عليه يكرهون"الاستبداد" ويحملون على الكنيسة والديانة الوضيعة، وكانوا أنصاراً متحمسين لإنجلترا وللحرية، ولكنهم

ظلوا يحيون حياة الطبقة العليا ويشعرون بأنهم ينتمون إليها، على الرغم من ميولهم الديمقراطية. أما روسو فلم يكتف بالوقوف فى جانب أفقر الطبقات وأدناها مرتبة، أو بالكفاح من أجل المساواة المطلقة، بل أنه ظل طيلة حياته نفس البرجوازى الصغير الذى كانه عند مولده، ونفس الإنسان الذى حكمت عليه ظروف حياته بأن يكون منبوذاً من كل طبقة اجتماعية. ففى شبابه عرف البؤس الحقيقى كما لم يعرفه أى واحد من السادة"الفلاسفة" من خلال تجاربهم الشخصية، بل لقد ظل فيما بعد يحيا حياة إنسان من المستويات الدنيا للطبقة الوسطى، بل عاش وقتاً ما حياة فلاح. وقبله كان الكتاب يعدون منتمين إلى المستويات العليا للمجتمع، مهما كان انحطاط أصلهم؛ وكانوا يحاولون إخفاء انحدارهم من أصل شعبى بدلاً من الجهر به، مهما كان تعاطفهم مع عامة الشعب. أما روسو فكان ينتهز كل فرصة ممكنة ليؤكد أنه لا يشترك مع الطبقات العليا فى أى شىء على الإطلاق. أما كون موقفه هذا مجرد "كبرياء شعبية"، أو مجرد شعور بالحسد والكراهية، فتلك مسألة ينبغى أن تترك دون أن يبت فيها، لأن المسألة الحاسمة هى أن الفوارق بين روسو وبين خصومه ليست متعلقة بالرأى فحسب، وإنما هى عداوات طبقية حيوية. ولقد قال فولتير عن روسو إنه كان يريد أن يجعل البشرية المتحضرة تعود إلى الزحف على أربع، ولابد أن هذا كان رأى الطبقة العليا المثقفة المحافظة بأسرها فيه. فلم يكن روسو فى نظرهم أحمق ودجالاً فحسب، بل كان أيضًا مغامرًا ومجرمًا خطرًا. ولكن فولتير، بوصفه سيدا بورجوازيًا ثريًا، لم يكن يحتج فقط على انفعالية روسو العامية، وحماسته السوقية، وافتقاره إلى الفهم التاريخى، بل إنه كان أيضًا، من حيث هو مواطن وباحث هادىء، نقدى، واقعى التفكير يقاوم هوة اللامعقول التى حفرها روسو، والتى كانت تهدد بابتلاع بناء عصر التنوير بأكمله. والواقع أن المصير الذى لقيه عصر التنوير فى ألمانيا يدل على مدى عظم هذا الخطر بالفعل، ويبين لنا إلى أى حد كان لمخاوف فولتير ما يبررها. على أن من الجائز، فى حالة فرنسا، أن فولتير لم يقدر نتائج تأثيره حق قدرها، إذ أنه لم يعد من الممكن فيها هدم إنجازات العقلانية والمادية.

والحق أن من الصعب تحديد الفئة التى ينتمى إليها روسو من الوجهة الاجتماعية. على الرغم من ميوله الديمقراطية الخالصة. فقد أصبحت العلاقات الاجتماعية من التعقد بحيث لا يكون الموقف الذاتى للكاتب فى كل الأحوال معيارًا كافيًا حين يكون الأمر متعلقًا ببحث دوره فى العملية الاجتماعية. فقد اتضح، فى بعض النواحى، أن عقلانية فولتير كانت أكثر تقدمية وأعظم فائدة من لا عقلانية روسو. صحيح أن هذا الأخير اتخذ موقفًا أشد تطرفًا من "الموسوعيين" ، وكان يمثل دوائر أوسع من المجتمع، ومع ذلك فإنه أقل منهم تقدمية فى آرائه الدينية والأخلاقية[1]. فكما أن نزعته العاطفية المتطرفة تحمل طابع الطبقة الوسطى والطابع الشعبى بعمق، وإن كانت نزعته اللاعقلية رجعية، فكذلك كانت فلسفته الأخلاقية تنطوى بدورها على تناقض باطن : فهى حافلة، من جهة، بسمات شعبية، ولكنها تنطوى من جهة أخرى على بذور نزعة أرستقراطية جديدة. فمفهوم "جمال الروح" يفترض مقدمًا انحلالاً تامًا لفكرة "الجمال الخير" Kalokagathia[2]، ويعنى اصطباغ كل القيم البشرية بصبغة روحية كاملة، ولكنه ينطوى أيضًا على تطبيق للمعيار الجمالى على الأخلاق، ويرتبط بالرأى القائل أن القيم الأخلاقية هبة من الطبيعة. فهو يعنى الاعتراف بنبل للروح يكون لكل شخص بطبيعته الحق فيه ولكن تحل فيه محل حقوق المولد اللاعقلية، صفة لا تقل عنها فى اللاعقلية، هى العبقرية الأخلاقية. فطريق "الجمال الروحى" عند روسو يقود من جهة إلى شخصيات مثل موشكين عند دستويفسكى، الذى كان قديسًا فى ثوب أبله مصروع، ويقود من جهة أخرى إلى المثل الأعلى للكمال الأخلاقى الفردى الذى لا يعرف مسئولية اجتماعية، ولا يسعى إلى أن يكون نافعًا من الوجهة الاجتماعية. وهكذا فإن جوته، الذى كان يعلو بروحه إلى مستوى جبال الألب، والذى لم يكن يفكر فى شىء سوى كماله الروحى الخاص. كان تلميذًا لروسو. مثلما كان جوته المفكر الحر الشاب الذى كتب "فيرتر".

---

[1] Cf. Jean Luc : Diderot, 1938, PP. 34 – 5 .

[2] الجمال الخير ، بالطبع ، فضيلة الروح وتناسق الجسد فى آن واحد . (المترجم)

ولعل أوضح تعبير عن تغير الأسلوب الذى طرأ على الأدب نتيجة لأعمال الإنجليز المنتمين إلى الرومانتيكية المسبقة ولأعمال روسو، وحلول قوالب أكثر ذاتية وأقل تقيدًا بالقواعد محل القوالب الموضوعية المعيارية — لعل أوضح تعبير عن ذلك يتمثل فى الموسيقى، التى أصبحت الآن لأول مرة فنًا رئيسيًا يمثل عصره تاريخيًا. فقد اتخذ التحول فى الموسيقى طابعًا فيه من المباغتة والعنف ما لم يكن فى أى فن آخر، كما أنه بلغ من القوة حدًا تحدث معه الجمهور المعاصر ذاته عن حدوث "كارثة هائلة" فى الموسيقى[1]. فالصراع العنيف بين يوهان سباستيان باخ وبين خلفائه المباشرين، والطريقة التى لا تنطوى على احترام، والتى كان الجيل الجديد يسخر بها من قالب "الفوجه" الذى عفى عليه الزمان، ليست مجرد تعبير عن التحول من الأسلوب التقليدى الرفيع فى عصر الباروك المتأخر إلى الأسلوب الباطن البسيط لموسيقى الرومانتيكية المسبقة، بل هى أيضًا تعبير عن الانتقال من الأسلوب التتابعى، الذى ظل منتميًا فى صميمه إلى روح العصور الوسطى، مع أن بقية الفنون كانت قد تجاوزته منذ عهد النهضة، إلى قالب مركز، متجانس انفعاليًا، متطور دراميًا. وكان يبدو عندئذ أن كل موسيقى عصر باخ، لا موسيقى باخ وحده، ذات طابع محافظ، لو قورنت ببقية الفنون. وكان خلفاء باخ المباشرون على حق حين وصفوا أسلوبه بأنه "اسكلائى" (مدرسى)، إذ أنه مهما كان عمق الإحساس بهذا الأسلوب، ومهما كانت الإثارة التى يبعثها عمقه الانفعالى فى نفس السامع، فلم يكن هناك مفر من أن يبدو القالب الجامد الدقيق، والكنترابنط Counterpoint العلمى المدروس، وطريقة التعبير التقليدى اللاشخصية بأسرها فى مؤلفات باخ، شيئًا عفى عليه الزمان فى نظر ممثلى الاتجاه الذاتى الجديد، وذلك إذا اتخذ هؤلاء الأخيرون من مفهوم البساطة والتعبير الباطن المباشر عندهم معيارًا. فأهم الأمور فى نظرهم، كما هى فى نظر ممثلى الحركة الرومانتيكية فى الأدب، هو التعبير عن تدفق الانفعالات بوصفه عملية موحدة تشتد بالتدريج حتى تصل إلى الذروة، ويتمثل فيها، إذا أمكن، صراع ثم تهدئة لهذا الصراع، فى مقابل الإحساس المستمر الذى ينتشر بطريقة

---

(1) J.S. Petri : Anleitung zur Praktischen Musik, 1782, P. 104.

وقد اقتبس هذا النص فى كتاب

Jans Joackim Moser : Gesch. D. deutschen Musik, II/I, 1922, P. 309.

متساوية طوال الحركة الموسيقية بأسرها[1]. والواقع أن إحساساتهم لم تكن أعمق ولا أشد من إحساسات السابقين عليهم، وكل ما فى الأمر أنهم كانوا يأخذونها بمزيد من الجد، وكانوا يريدونها أن تبدو أهم، ولهذا السبب صبغوها بصبغة درامية. وكان هذا الاتجاه إلى إضفاء الصبغة الدرامية هو الفارق الحقيقى بين القوالب الجديدة المنطوية على ذاتها، كالأغنية الفنية Lied والسوناتا، وبين القوالب المتتابعة القديمة، كالفوجة، والباساكاليا Passacaglia و"الشاكون chaconne"، والقوالب الأخرى المبنية على المحاكاة والتنوع[2]. فالانطباع الذى كانت تتركه الموسيقى القديمة كان متحفظًا معتدلاً، وذلك على الأقل نتيجة لتجانس معالجتها للمضمون الانفعالى، على حين أن الانطباع الذى تتركه الموسيقى الأحدث عهدا، بما فيها من ارتفاع وانخفاض مستمر، ومن توتر وحل للتوتر، ومن عرض وتطوير. كان فى أساسه مثيرًا مقلقًا. والتعليل الرئيسى للطريقة "الدرامية" فى التعبير. التى تهدف إلى بلوغ ذروات حادة، هو أن الموسيقى وجد نفسه إزاء جمهور كان من الضرورى إثارة انتباهه والاستحواذ عليه بوسائل أكثر فعالية من تلك التى كان يستجيب لها الجمهور الأقدم عهدًا. وكان مجرد خوفه من أن يفقد صلته بجمهوره هو الذى أدى به إلى تحويل التأليف الموسيقى إلى سلسلة من الإثارات الانفعالية المتجددة دوامًا، والسير به من ذروة تعبيرية إلى أخرى.

ولقد كان كل نوع من الموسيقى، حتى القرن الثامن عشر. يكتب لمناسبة محددة: إذ كان يكتب بناء على تكليف من أمير، أو من الكنيسة أو من مجلس المدينة، وكانت وظيفته هى إمتاع مجتمع البلاط، أو إضافة مزيد من العمق إلى العقيدة الشعبية، أو زيادة روعة الاحتفالات العامة. وكان الموسيقيون موسيقيى بلاط أو كنيسة أو مدينة، وكان نشاطهم الفنى مقتصرًا على أداء الواجبات المتعلقة بوظيفتهم — وأغلب الظن أنهم لم يكونوا يفكرون إلا نادرًا فى التأليف على

---

[1] انظر . فى موضوع تجانس اللحن والروح العامة فى الحركة الموسيقية، كتاب :

Hugo Riemann : Handb. d. Musikgesch., II/3, PP. 132- 3 .

[2] انظر . فى موضوع التقابل بين "النمط التتابعى" و"النمط الغنائى" البحث الآتى :

Wilhelm Fischer : "Zur Entwicklung des Wiener klass. Stils" In "Beihefte der Denkmaeler der Tonkunst in Oesterreich، III، ١٩١٥ ، PP. 29 ff.

وفى موضوع التقابل بين قالب الفوجة وقالب السوناتا :

August Halm : Von Zwei Welten der Musik, 1920.

مسئوليتهم الخاصة، دون تكليف. ولم تكن لدى الطبقة الوسطى أية فرصة للاستماع إلى الموسيقى إلا فى الصلوات التى تؤدى فى الكنيسة، وفى الأعياد العامة وحفلات الرقص، ولم يكن فى استطاعتهم حضور حفل تؤديه الفرق الموسيقية التى تعمل فى خدمة طبقة النبلاء والبلاط إلا على سبيل الاستثناء. ولكن الناس بدأوا يشعرون، فى أواسط القرن، بأن هذه نقطة ضعف، وبدأت تؤسس فى المدن جمعيات لإقامة حفلات موسيقية[1]. وهكذا فإن "الجمعية الموسيقية collegia musica" التى كانت خاصة فى البداية، مهدت الطريق للحفلات الموسيقية العامة، وتطورت معها حياة موسيقية كانت الطبقة الوسطى تستطيع أن تصفها بأنها حياة خاصة بها. فكانت جمعيات الموسيقى تستأجر قاعات كبيرة، وكان الموسيقيون يعزفون بأجر لجماهير تتزايد دوامًا[2]. وأدى ذلك إلى تكوين سوق حرة للمنتجات الموسيقية، تناظر سوق الأدب بما فيها من صحف ومجلات دورية وناشرين. ولكن على حين أن الأدب، شأنه شأن التصوير، كان قد استقل من قبل، بدرجات متفاوتة، عن الاستخدام العملى لنواتجه، فإن الموسيقى ظلت مرتبطة بوظائفها المحددة حتى القرن الثامن عشر. فلم تكن توجد قبل ذلك الوقت أية موسيقى يمكن أن توصف بأنها غير مفيدة، أما موسيقى الحفلات الخالصة، التى لم يكن لها من هدف سوى التعبير عن الانفعالات، فلم تظهر إلا من القرن الثامن عشر فصاعدًا. وكان الجمهور الذى يحضر الحفلات العامة مختلفًا فى نواح أساسية متعددة عن ذلك الذى كانت تقدم أمامه حفلات البلاط الموسيقية: إذ كان أولاً أقل تمرسًا بنقد الموسيقى المكتوبة لذاتها لا لغرض دينى، وكان جمهورًا يدفع أجرًا عن موسيقاه فى كل حفلة، ومن ثم كان من الواجب إرضاؤه وكسب وده مرارًا وتكرارًا، وكان يجتمع لا لغرض سوى الاستمتاع بالموسيقى من حيث هى موسيقى، أى دون أن ترتبط بأى غرض آخر، كما كانت الحال من قبل فى الكنيسة، وفى الرقص، وفى الأعياد العامة، أو حتى فى الإطار الاجتماعى لحفلات البلاط. وأدت هذه السمات الخاصة لجمهور الحفلات الموسيقية الجديد إلى ظهور ذلك الصراع من أجل النجاح، الذى كان السلاح الرئيسى فيه هو تركيز المؤثرات وافتعالها وتكديسها، والذى تحكم فى الأسلوب المميز لموسيقى القرن

---

(1) H.J. Moser, op. cit., PP. 314 – 15.

(2) L. Balet – E. Gerhard, Op. cit., P. 403.

التاسع عشر — أعنى ذلك الأسلوب المشحون الذى يكافح دائمًا من أجل تعميق القدرة التعبيرية للقطعة الموسيقية.

وهكذا أصبحت الطبقة الوسطى هى المستهلك الرئيسى للموسيقى، كما أصبحت الموسيقى هى الفن المفضل لدى الطبقة الوسطى، وهى نوع الفن الذى تستطيع هذه الطبقة أن تعبر فيه عن حياتها الانفعالية بطريقة أقرب إلى الطابع المباشر، وبمقاومة أقل، مما تستطيع فى أى فن آخر. ولما كانت الموسيقى قد أصبحت تكتب الآن، لا لغرض محدد، بل للتعبير عن المشاعر، فإن المؤلف الموسيقى بدأ يشعر بكراهية لكل موسيقى مكتوبة لمناسبات محددة وتلبية لطلبات أو تكليفات، بل أنه بدأ يزدرى التأليف الموسيقى من حيث هو وظيفة رسمية أصلاً. وهكذا نجد فيليب امانويل باخ يعد المقطوعات التى ألفها لنفسه فقط أفضل مقطوعاته. وكان ذلك إيذانًا بصراع للضمير وأزمة فى مجال لم يكن أحد يشك فى وجود تعارض من أى نوع فيه من قبل. وكان أشهر وأصرخ أمثلة الصراع الذى أدت إليه النزعة الذاتية الجديدة هو تباعد موتسارت عن السيد الذى يعمل عنده، وهو رئيس أساقفة سالزبورج. وليس أدل على التعارض الذى ظهر الآن بين الموسيقى الذى يشغل وظيفة رسمية وبين الفنان الخلاق من تميز العازف البارع عن المؤلف الموسيقى، والعازف العادى فى الأوركسترا من قائد الأوركسترا. وقد سار هذا التطور بسرعة غريبة، ومما يدعو إلى الدهشة أن نجد موسيقيًا مثل هايدن يفتقر إلى القدرة على التمكن التام من عزف أية آلة موسيقية، وهى ظاهرة مميزة للمؤلف الموسيقى الحديث[1].

غير أن ظهور جمهور الحفلات الموسيقية الذى ينتمى إلى الطبقة الوسطى لم يؤد إلى تغيير طبيعة التأثير الفنى والمركز الاجتماعى للفنان فحسب، بل أنه جعل للتأليف الموسيقى اتجاهًا جديدًا، وأضفى دلالة جديدة على العمل الفردى فى إطار الإنتاج الكامل للمؤلف الموسيقى. فالفارق الأساسى بين التأليف لسيد من النبلاء أو لراع شخصى بوجه عام، والعمل لجمهور الحفلات الموسيقية الذى لا يعرفه الفنان شخصيًا، هو أن العمل الذى يؤلف بالتكليف يكون المقصود منه عادة أن يعزف مرة واحدة. على حين أن القطعة المخصصة لحفلة موسيقية عامة تؤلف لكى تتكرر أى

(1) H. J. Moser, op. cit., P. 312 .

عدد ممكن من المرات. وهذا يفسر مراعاة المؤلف لمزيد من الحرص فى تأليفه لأمثال هذه القطع، وفى طريقة تقديمه لها. فحين أصبح من الممكن خلق أعمال لن يكون مآلها إلى النسيان السريع كالأعمال التى تؤلف بالتكليف، أخذ المؤلف على عاتقه أن يخلق أعمالا "خالدة". وهكذا نجد هايدن، فى عهده المبكر، يؤلف بطريقة أكثر حذرًا وأبطأ بكثير من السابقين عليه. ومع ذلك فقد كتب ما يزيد عن مائة سيمفونية. أما موتسارت فكتب نصف هذا العدد، بينما لم يكتب بيتهوفن إلا تسعًا. وقد حدث التحول النهائى من التأليف الموضوعى الذى يتم بناء على تكليف، إلى التأليف الذى يتخذ صبغة الاعتراف الشخصى، فى وقت ما بين موتسارت وبيتهوفن، أو بعبارة أدق، عند بداية نضج بيتهوفن، أى بعد سيمفونية البطولة (ايرويكا) مباشرة، وبالتالى فى وقت كان فيه تنظيم الحفلات الموسيقية العامة قد اكتمل نموه، وكانت فيه حرفة الموسيقى، التى توطدت دعائمها لأول مرة نظرًا إلى قيام الحاجة إلى عزف المؤلفات مرات متكررة، تكون المصدر الرئيسى لدخل المؤلف الموسيقى. ففى حالة بيتهوفن، أصبح كل عمل جديد، أيًا كان حجمه، تعبيرًا عن فكرة جديدة، بل أصبح تعبيرا عن مرحلة جديدة فى تطور الفنان. ومن الممكن بطبيعة الحال أن نلاحظ تطورًا كهذا عند موتسارت، غير أن الشرط الضرورى، فى حالته، لظهور سيمفونية جديدة لم يكن فى كل الأحوال مرحلة جديدة فى تطوره الفنى. بل إنه كان يكتب سيمفونية جديدة عندما كان يجد وجها لاستخدامها، أو عندما كان يخطر بذهنه شىء جديد، ولكن ليس من الضرورى أن تكون هذه الجدة، بأية حال، مختلفة من حيث الأسلوب عن أفكاره السيمفونية السابقة. وعلى حين أن الفن والصنعة لم يكونا منفصلين تمامًا عنده، فقد اكتمل انفصالهما عند بيتهوفن، الذى استطاع أن يحقق فى الموسيقى فكرة العمل الفنى الفريد غير المتكرر، الفردى تمامًا، على نحو أكثر نقاء مما تحققت عليه فى التصوير، على الرغم من أن هذا الأخير قد استقل عن الأعمال الحرية قبل ذلك العهد بقرون عدة. كذلك تم تحرر الأغراض الفنية من المهام العملية تحررًا كاملاً فى الأدب بدوره خلال عصر بيتهوفن. وأصبح أمرًا مسلمًا به إلى حد أن جوته كان فى استطاعته أن يؤكد، بشىء من مباهاة الصانع الحرفى العملى، أن شعره كله كان عرضيًا فى أصله. أما بيتهوفن، الذى ظل تلميذا مباشرًا لهايدن، خادم الأمراء، فإنه ما كان ليجد فى هذه الحقيقة ما يدعو إلى كل هذه المباهاة.

الفصل الثالث

أصول الدراما المنزلية

كانت رواية العادات الاجتماعية والحياة العائلية، التى أنتجتها الطبقة الوسطى، تجديدا كاملاً بالقياس إلى مختلف ضروب الرواية البطولية والرعوية وروايات المشردين الصعاليك، التى كانت تسود ميدان التأليف الروائى الخفيف بأسره حتى أواسط القرن الثامن عشر. ومع ذلك فإنها لم تكن تتعمد معارضة الأدب القديم بطريقة منهجية كما كانت تفعل دراما الطبقة الوسطى، التى ظهرت بوصفها نقيضًا واعيًا للتراجيديا الكلاسيكية، وأصبحت هى المتحدثة بلسان البورجوازية الثورية. فمجرد وجود دراما الطبقة الوسطى، التى ظهرت بوصفها نقيضًا واعيًا للتراجيديا الكلاسيكية، وأصبحت هى المتحدثة بلسان البورجوازية الثورية. فمجرد وجود دراما رفيعة كان أنصارها جميعًا من أفراد الطبقة الوسطى، كان فى ذاته تعبيرًا عن مطلب هذه الطبقة فى أن تؤخذ مأخذ الجد كما كانت تؤخذ طبقة النبلاء التى انبثق منها أبطال التراجيديا. ولقد كانت دراما الطبقة الوسطى تعنى منذ البداية صبغ الفضائل البطولية والأرستقراطية بصبغة نسبية، والإقلال من أهميتها، وكانت فى ذاتها دعاية للأخلاق البورجوازية ومطلب الطبقة الوسطى فى المساواة فى الحقوق. ولقد تحكم هذا الأصل المرتبط بالوعى الطبقى البورجوازى فى تاريخها بأسره. صحيح أنها لم تكن أول شكل للدراما يرجع أصله إلى صراع اجتماعى، ولم تكن الشكل الوحيد لهذا النوع من الدراما، ولكنها كانت أول مثل لدراما اتخذت من هذا الصراع موضوعها الأساسى، وكرست نفسها صراحة لخدمة صراع طبقى. ومن المعروف أن المسرح كان دائمًا ينشر أيديولوجية الطبقات التى تموله، ولكن الاختلافات الطبقية لم تكن فى أى وقت سابق تؤلف مضمونه ومحتواه إلا بطريقة ضمنية، لا بطريقة علنية صريحة. فلم تسمع من قبل أبدًا أحاديث كالحديث الآتى: "أيها الأرستقراطيون الأثينيون، إن قواعد أخلاق العشائر عندكم لا تتمشى مع

مبادىء دولتنا الديمقراطية: فأبطالكم ليسوا قتلة لإخوتهم وأمهاتهم فحسب، بل إنهم أيضًا متهمون بالخيانة العظمى". أو : "أيها البارونات الإنجليز، إن عاداتكم المستهترة تهدد أمن مدننا المكافحة، والمطالبون بالعرش والمتمردون من بينكم ليسوا أكثر من مجرمين أدعياء." أو "أيها المرابون وأصحاب الحوانيت والمحامون من أهل باريس. اعلموا أننا، نبلاء فرنسا، لو سقطنا، فسوف يسقط معنا عالم كامل أرفع من أن يستطيع التفاهم معكم". بل لقد أصبح الحديث الآن يدور بصراحة تامة حول أمور مثل : "نحن الطبقة الوسطى المحترمة، لن نعيش ولا يمكن أن نعيش فى عالم تسيطر عليه طفيلياتكم، وحتى لو كان لزامًا علينا أن نفنى، فإن أبناءنا سوف ينتصرون فى الغد ويعيشون".

ونظرًا إلى أن الدراما الجديدة قد اتخذت طابع الصراع والكفاح من أجل برنامج معين، فقد كانت مشحونة منذ البداية بمشكلات لم تعرفها الأنواع القديمة من الدراما. فعلى الرغم من أن هذه الأنواع بدورها كانت "متحيزة"، فإنها لم تؤد إلى مسرحيات لها قضية تسعى إلى نشرها. والواقع أن من الصفات المميزة للقالب الدرامى أن طبيعته الديالكتيكية تجعل منه أداة طيعة للخلافات والمنازعات، ولكن "موضوعيته" تحول بين الدرامى ذاته وبين الانحياز علنا إلى أحد الجوانب. ولقد ثار نزاع حول مشروعية القيام بالدعاية فى هذا النوع من الفن أكثر مما ثار فى أى نوع آخر. ومع ذلك فإن المشكلة أثيرت لأول مرة بعد أن عمل عصر التنوير على تحويل خشبة المسرح إلى منبر علمانى ومنصة للخطابة، وتخلى تماما، من الوجهة العملية، عن فكرة "تنزه" الفن كما كان يدعو إليها "كانت". ولم يكن من الممكن أن يلتزم التزامًا كاملاً بمثل هذا الفن المتحيز تمامًا إلا عصر كهذا، يؤمن إيمانًا راسخًا بأن طبيعة الإنسان قابلة للتوجيه وللإصلاح، أما أى عصر آخر فقد كان خليقًا بأن يشك فى فعالية مثل هذه الطريقة الفجة فى بث التعاليم الأخلاقية. على أن الفارق الحقيقى بين الدراما البورجوازية والدراما السابقة عليها، لا ينحصر بالضبط فى أن الهدف السياسى والاجتماعى الذى كان من قبل كامنًا أصبح يعبر عنه الآن بطريقة صريحة مباشرة. بل فى أن الصراع الدرامى لم يعد يدور بين أفراد، وإنما بين البطل ونظم معينة. وأصبح البطل الآن يكافح ضد قوى غير شخصية. وعليه أن يصوغ

وجهـة نظـره بوصـفها فكـرة مجـردة، وتـنديدًا بالـنظام الاجتماعى القائم. وأصبحت الخطـب والاتهامـات الطويلـة تـبدأ الآن عـادة بكـلمة "أيها!!" فى صيغة الجمع لا المفـرد. وهكذا وقف "ليلو Lillo" يخطب قائلاً : "ماذا تكون قوانينكم التى تفخرون بهـا سـوى حكمـة الأحمـق، وشـجاعة الجبان، وأداة لشروركم وغطاء يسترها؟ إنكم تعاقـبون بهـا فـى الآخـرين مـا ترتكبونه بأنفسكم، أو ما كان لابد لكم أن ترتكبوه لو كنـتم فـى ظروفهم. ولو أن القاضى الذى يدين فقيرًا لأنه لص، قد عرف الفقر، لصار لصـا بدوره"[1]. أمثال هذه الخطب لم تسمع من قبل أبدًا فى أية مسرحية جادة. بل أن مرسـييه Mercier ليذهب أبعد من ذلك، إذ يقول على لسان إحدى شخصياته: "إنـنى فقـير لأن هـناك من الأغنياء عددًا أكبر مما ينبغى". ويكاد هذا يكون هو ذاته صـوت جيرهارت هاوبتمان، وقد دوى منذ ذلك الوقت البعيد. ولكن، على الرغم من هذه النغمة، فإن دراما الطبقة الوسطى فى القرن الثامن عشر لم تكن أقرب إلى معايير المسـرح الشـعبى مـن درامـا الطـبقة العاملـة (الـبروليتاريا) فـى القـرن التاسـع عشر. فكلـتاهما كانـت نتـيجة لـتطور فقد فيه كل اتصال بالناس العاديين منذ وقت بعيد، وكلتاهما كانت مبنية على تقاليد مسرحية يرجع أصلها إلى العصر الكلاسيكى.

ففـى فرنسـا، كان مسرح البلاط قد تمكن من إبعاد المسرح الشعبى تمامًا عن مـيدان الأدب، مـع إن هـذا الأخـير اسـتطاع أن ينـتج روائـع مـثل "السـيد بـاتلان Maître Pathelin"، وحلـت التراجـيديا الفخمـة والكومـيديا المـتأنقة المصـطبغة بالصـبغة العقلـية محـل المسرحية التاريخية التى تحكى قصصًا عن الكتاب المقدس، ومحـل المسـرحية الهزلـية (الفـارس farce). ولسـنا نعـلم بالضبط ما الذى تبقى من تـراث العصور الوسطى القديم فى المسرح الشعبى الذى كان يقام بالأقاليم خلال عصر الدرامـا الكلاسـيكية، ولكـن الـذى نعـلمه أنـه لم يكد يبقى منها، فى المسرح الأدبى للعاصـمة والبلاط، أكثر مما تنطوى عليه مسرحيات موليير. فقد أصبحت الدراما هى الـنوع الأدبـى الـذى تعبر فيه المثل العليا لمجتمع البلاط الخاضع للملكية المطلقة عن نفسـها بـأروع الصـور وأقـربها إلى الطـابع المباشـر. وأصبحت هى النوع الأدبى الذى

[1] George Lillo : The London Merchant or the History of George Barnwell، 1732, IV/ 2.

يمثل العصر، وذلك على الأقل لأنها كانت تصلح للتقديم فى إطار اجتماعى فخم، وفى حفلات مسرحية كانت تتيح فرصة خاصة لعرض فخامة الملكية وأبهتها. وأصبحت موضوعاتها رمزًا لحياة بطولية إقطاعية، مبنية على فكرة السلطة والخدمة والولاء، كما أصبح أبطالها تجسيدًا للمثل العليا لطبقة اجتماعية أتاح لها تخلصها من المشاغل التافهة للحياة اليومية أن ترى فى هذه الخدمة والولاء أرفع المثل الأخلاقية العليا. أما أولئك الذين لم يكن فى استطاعتهم أن يكرسوا أنفسهم تمامًا لتقديس هذه المثل العليا، فكان ينظر إليهم على أنهم نوع بشرى أقل مستوى من أن تسمح كرامة المسرح بالكلام عنه. وفى إنجلترا حدث ما يشبه ذلك: إذ أن الميل إلى الحكم المطلق، ومحاولة جعل ثقافة البلاط تنحصر فى نطاق أضيق، وأقرب إلى الأنموذج الفرنسى، أدى إلى انحلال المسرح الشعبى الذى كان أدب الطبقات العليا لا يزال متغلغلاً فيه تغلغلاً تامًا حتى القرن السادس عشر. ومنذ عهد تشارلس الأول، أخذ المؤلفون المسرحيون يزدادون اقتصارًا على الإنتاج لمسرح البلاط والمستويات العليا من المجتمع، بحيث أنه سرعان ما فقد التراث الشعبى لعصر أليزابيث. وحين شرع "البيوريتانيون" فى إغلاق المسارح، كانت الدراما الإنجليزية قد أصبحت فى حالة تدهور بالفعل[1].

ولقد كان التغير المفاجىء فى الأحداث يعد دائمًا من العناصر الأساسية فى التراجيديا، وكان كل ناقد مسرحى، حتى القرن الثامن عشر، يشعر بأن التحول المفاجىء للمصير يزداد تأثيره فى النفس كلما كان المركز الذى وقع منه البطل أرفع. ولابد أن هذا الشعور كانت له قوة خاصة فى عصر مثل عصر الحكم المطلق، فضلاً عن أن التراجيديا كانت تعرف، فى النظرية الشعرية لعصر الباروك، بأنها لا تعدو أن تكون ذلك النوع الأدبى الذى يكون أبطاله أمراء وقوادا للجيوش وما شابه ذلك من الشخصيات الكبيرة. وقد يبدو مثل هذا التعريف فى نظرنا اليوم شكليا متكلفًا. ومع ذلك فإنه يعبر عن سمة أساسية فى التراجيديا ، بل ربما كان يشير إلى المصدر الأول للتجربة التراجيدية. لذلك فإنه حين أتى القرن الثامن عشر، وجعل من

---

[1] L. Stephen، op. cit.، P. 66 .

مواطنى الطبقة الوسطى العاديين أبطالاً فى حوادث درامية جادة هامة. وأظهرهم فى صورة ضحايا لمصير مأساوى، وممثلين لمثل عليا أخلاقية رفيعة، كانت هذه نقطة تحول حاسمة بحق. فمن المؤكد أن أمرًا كهذا لم يكن ليخطر فى العهود السابقة على بال أحد، حتى ولو لم يكن المسرح القديم قد صور أفراد الطبقة الوسطى دائمًا على صورة شخصيات مضحكة. فمرسييه Mercier كان يشنع على موليير عندما لامه لأنه حاول أن "يسخر" من الطبقة الوسطى و"يهينها"[1]. والواقع أن موليير كان عادة يصور البورجوازى بأنه شخص أمين، صريح، ذكى، بل شخص خفيف الظل. وهو فضلاً عن ذلك يجمع عادة بين هذه الأوصاف وبين الهجوم الساخر على الطبقات العليا[2]. ومع ذلك فإن الدراما الأقدم عهدًا لم تكن تصور الشخص المنتمى إلى الطبقة الوسطى أبدًا على أنه يتحمل مصيرا رفيعًا يحرك النفوس، ويقوم بأفعال مثالية سامية. أما الآن فإن ممثلى الدراما البورجوازية أصبحوا متحررين تمامًا من هذه القيود، ومن النظرة المتعصبة التى كانت ترى فى الارتفاع بالبورجوازى إلى مستوى بطل للتراجيديا حطا من مستوى هذا النوع الأدبى، حتى إنهم لم يعودوا يرون أن هناك داعيًا، من وجهة نظر التأثير الدرامى، إلى رفع البطل فوق المستوى الاجتماعى للإنسان العادى. فهم يحكمون على المسألة برمتها من وجهة النظر الإنسانية، ويعتقدون أن ارتفاع مكانة البطل لا تؤدى إلى الإقلال من اهتمام المشاهد بمصيره، ما دام من المستحيل أن يهتم المرء اهتمامًا متعاطفًا بحق إلا بأشخاص من نفس مستواه الاجتماعى[3]. وإنا لنجد بالفعل تلميحًا إلى وجهة النظر الديمقراطية هذه فى إهداء مسرحية ليلو Lillo "تاجر لندن"، كما كان الكتاب المسرحيون المنتمون إلى الطبقة الوسطى يلتزمون وجهة النظر هذه على وجه العموم. وكان لزامًا عليهم أن يعوضوا فقدان المركز الاجتماعى الرفيع الذى كان يحتله البطل فى التراجيديا الكلاسيكية بتعميق شخصيته وإثرائها. فأدى ذلك إلى شحن الدراما بطاقة

---

[1] Mercier : Du Théâtre، ou Nouvel Essai sur l'art dramatique, 1773.

وقد اقتبس F. Gaiffe هذا النص فى المرجع المذكور من قبل، ص٩١.

[2] Clara Stockmeyer : Soziale Probleme in Drama des Sturmes und Dranges, 1922, P. 68.

[3] Beaumarchais : Essai sur le genre dramatique sérieux, 1767.

نفسية زائدة. وخلق مجموعة أخرى من المشكلات التى لم يكن لكتاب المسرح السابقين عهد بها.

ولما كانت المثل العليا الإنسانية التى اتبعها رواد أدب الطبقة الوسطى الجدد غير متمشية مع المفهوم التقليدى للتراجيديا وللبطل التراجيدى، فقد أكد هؤلاء أن عصر التراجيديا الكلاسيكية قد انقضى، ووصفوا أقطاب هذا العصر، مثل كورنى وراسين، بأنهم أصحاب كلمات مرصوصة فحسب[1]. وطالب ديدرو بإلغاء الخطب الرنانة، التى رأى أنها تفتقر إلى الإخلاص وغير طبيعية، كما هاجم لسنج، فى صراعه ضد الأسلوب المصطنع للتراجيديا الكلاسيكية، طابعها الطبقى الكاذب. ولأول مرة اكتشف فى ذلك الحين أن الصدق الفنى أمر له قيمته بوصفه سلاحًا فى الصراع الاجتماعى، وأن التعبير الأمين عن الوقائع يؤدى آليًا إلى القضاء على مظاهر التعصب الاجتماعى وعلى الظلم، وأن أولئك الذين يكافحون فى سبيل العدالة لا يتعين عليهم أن يخشوا الحقيقة فى أى مظهر من مظاهرها، وأن هناك، بالاختصار، نوعًا من التوازن بين فكرة الصدق الفنى وفكرة العدالة الاجتماعية. وهكذا نشأ الآن ذلك التحالف، الذى أصبح أمرًا مألوفًا فى القرن التاسع عشر، بين النزعة الثورية ونزعة مطابقة الطبيعة، وذلك التضامن الذى كانت العناصر التقدمية تشعر بأنه موجود بينها وبين أصحاب النزعة الطبيعية، حتى حين يكون تفكير هؤلاء الأخيرين، كما فى حالة بلزاك، مختلفًا عنهم فى الأمور السياسية.

وقد صاغ ديدرو من قبل أهم مبادىء نظرية الدراما ذات النزعة الطبيعية، فطالب بأن تكون دوافع العمليات الروحية طبيعية، صحيحة من الوجهة النفسية، بل طالب بالدقة فى وصف البيئة والإخلاص للطبيعة فى المناظر. كذلك كان يفضل — تمشيًا منه مع روح النزعة الطبيعية — ألا يؤدى الحدث فى الدراما إلى مناظر تمثل ذروات ضخمة، بل أراد أن يؤدى إلى سلسلة من اللوحات التى تسر العين. وهنا يبدو أن ما كان فى ذهنه هو تلك "اللوحات الحية tableaux vivants" المعروفة فى أسلوب "جريز Greuze". ومن الواضح أن شعوره بالجاذبية الحسية

[1] Rousseau : La Nouvelle Héloïse, II, Lettre 17 .

للتأثيرات البصرية في الديالكتيك الدرامي كان أقوى من شعوره بتأثيراته العقلية. وحتى في المجال اللغوى والصوتى كان يفضل التأثيرات الحسية الخالصة. بل أنه ليؤثر أن يقتصر الحدث على المحاكاة الصامتة، والحركات والعرض الساكن، وأن يقتصر الكلام على الصيحات والهتافات. ولكن أهم ما فى الأمر أنه أراد أن تحل اللغة اليومية، غير البلاغية وغير الانفعالية، محل الوزن الجاف المتكلف المسمى بالوزن "السكندرى Alexandrin". وقد كان فى كل الأحوال يحاول أن يخفض النبرة العالية للتراجيديا الكلاسيكية، وأن يحد من مؤثراتها المسرحية المبالغ فيها، مسترشدًا فى ذلك بالميل البورجوازى إلى ما هو مباشر، مألوف، مقرب إلى الإنسان. ولقد كان الرأى السائد عن الفن لدى الطبقة الوسطى، الذى كان الهدف الحقيقى فى نظره هو تصوير الحاضر المباشر المكتفى بذاته، يسعى إلى أن يضفى على المسرح طابع العالم الأصغر المكتفى بذاته. وهذه النظرة تفسر أيضًا فكرة "الحائط الرابع" الوهمى، وهى الفكرة التى كان ديدرو أول من لمح إليها. صحيح أن العصور السابقة كانت تنظر إلى وجود المشاهدين فى المسرح على أن له تأثيرًا معكرًا، ولكن ديدرو يذهب إلى حد أنه يتمنى أن تؤدى المسرحيات كما لو لم يكن هناك جمهور حاضر على الإطلاق. ويمثل ذلك بداية عهد الإيهام الكامل فى المسرح — أى الاستغناء عن العنصر التمثيلى وإخفاء الطابع الوهمى للعرض.

لقد كانت التراجيديا الكلاسيكية ترى الإنسان منعزلاً، وتصفه بأنه كائن عاقل مستقل، معتمد على ذاته، لا يتصل بالعالم المادى إلا اتصالاً خارجيًا، ولا يتأثر به مطلقًا فى أعماق نفسه. أما الدراما البورجوازية فتنظر إليه بوصفه جزءا من بيئته ومعتمدًا عليها، وتصوره كائنًا يتحكم فيه الواقع العينى ويسيطر عليه، بدلاً من أن يتحكم هو فى ذلك الواقع، كما هى الحال فى التراجيديا الكلاسيكية. ولم تعد البيئة مجرد خلفية وإطار خارجى، بل أصبحت الآن تقوم بدور إيجابى فى تشكيل المصير الإنسانى. وأصبحت الحدود بين العالم الداخلى والخارجى، وبين الروح والمادة، مرنة، وأخذت تختفى تدريجيًا، بحيث أصبحت كل الأفعال والقرارات والمشاعر تنطوى آخر الأمر على عنصر خارجى ومادى، أعنى على شىء لا يرجع أصله إلى الذات، ويجعل الإنسان يبدو نتاجًا لواقع لا عقل له ولا روح. ولا

يمكن أن يرد الدراما إلى مقولات المكان والزمان الحقيقيين، أو أن يجعل نمو الشخصيات ناتجًا عن بيئتها المادية، إلا مجتمع فقد إيمانه بضرورة الفوارق الاجتماعية، وبأن هذه الفوارق نتيجة حكمة إلهية، وبأن لها ارتباطًا بالفضيلة والقيمة الشخصية — أعنى مجتمعًا يشعر بالقوة المتزايدة يوميًا للمال، ويرى أن الناس لا يصبحون إلا ما تجعلهم إياه الظروف الخارجية، وإن كان مع ذلك يؤكد ديناميية المجتمع البشرى، ما دام يدين لهذه الدينامية بارتقائه الخاص، أو يمنى نفسه بأنها ستؤدى إلى ارتقائه. وأوضح مظهر لقوة تأثير العوامل الاجتماعية فى هذه النزعة المادية والطبيعية، هو رأى ديدرو فى شخصيات الدراما — أعنى النظرية القائلة إن المركز الاجتماعى للشخصيات له قدر من الحقيقة والأهمية يفوق تكوينها الشخصى والروحى، وأن مسألة كون مهنة الشخص قاضيًا أو موظفًا أو تاجرًا أهم بكثير من مجموع صفاته الشخصية. ويرجع أصل هذه النظرية بأكملها إلى الافتراض القائل أن المشاهد حين يرى طبقته الخاصة تصور على المسرح، ويكون عليه أن يعترف بأنها طبقته إذا كان منطقيًا، يكون تخلصه من تأثير أصعب كثيرًا منه حين يرى طباعه الشخصية الخاصة وحدها وهى تصور، إذ تكون له فى هذه الحالة الأخيرة حرية إنكار طباعه هذه إذا شاء[1]. فسيكولوجية دراما النزعة الطبيعية، التى تفسر فيها الشخصيات بوصفها ظواهر اجتماعية، يرجع أصلها إلى هذا الميل الذى يشعر به المشاهد نحو التوحيد بين ذاته وبين أقرانه فى المجتمع. على أنه، مهما كانت الحقيقة الموضوعية لتفسير الشخصيات هذا فى المسرحية، فإنه حين يرفع إلى مرتبة المبدأ الوحيد، يؤدى إلى تزييف للحقائق. فالافتراض القائل أن الرجال والنساء ليسوا إلا كائنات اجتماعية، يؤدى إلى صورة للتجربة لا تقل بعدا عن الموضوعية عن الرأى القائل إن كل شخص فرد لا نظير له ولا قرين. فكلا الرأيين يؤدى إلى تنميق للواقع وصبغ له بالصبغة الرومانتيكية، ولكن يلاحظ من جهة أخرى أن المفهوم السائد فى أى عصر معين عن الإنسان يخضع دون شك لعوامل اجتماعية، وأن مسألة ما إذا كان الإنسان يصور على أنه شخصية مستقلة أساسًا، أو على أنه ممثل

---

(1) Diderot : "Etretiens sur le fils naturel", Oeuvres, 1875 – 7, VII، P. 150 .

لطبقة، تتوقف في كل عصر على الموقف الاجتماعي والغايات السياسية للمدافعين عن الثقافة في ذلك العصر. فحين يكون الجمهور راغبًا في أن تؤكد الأصول الاجتماعية والخصائص الطبقية عند تصوير الإنسان، يكون ذلك على الدوام دليلاً على أن هذا المجتمع قد أصبح لديه وعي طبقي، سواء أكان هذا الجمهور أرستقراطيًا أم من الطبقة الوسطى. وفي هذه الحالة لا يكون من المهم على الإطلاق أن يكون الأرستقراطي مجرد أرستقراطي فحسب، والبورجوازي مجرد بورجوازي فحسب.

إن الفهم الاجتماعي والمادي للإنسان، الذي يجعله يبدو مجرد نتاج لبيئته، ينطوي على نوع جديد من الدراما، مختلف تمامًا عن التراجيديا الكلاسيكية. فهو لا يدل على هبوط مكانة البطل فحسب، بل إنه يجعل نفس إمكان الدراما بالمعنى القديم أمرًا مشكوكًا فيه، مادام يحرم الإنسان من كل استقلال ذاتي، وبالتالي يجعله غير مسئول، إلى حد ما، عن أفعاله. ذلك لأنه إذا كانت النفس الإنسانية مجرد ساحة تتقاتل فيها قوى متصارعة مجهولة الأصل، فما الذي يمكن أن يكون هو ذاته مسئولاً عنه حينئذ؟

من الواضح أن التقدير الأخلاقي للأفعال لابد أن يفقد كل دلالة له، أو يصبح على الأقل شيئًا مشكوكًا فيه إلى حد بعيد، وتنحل أخلاقيات الدراما إلى مجرد علم نفس وتحليل للدوافع الأخلاقية فحسب. ذلك لأنه في حالة الدراما التي يسود فيها قانون الطبيعة ولا شيء غيره، لا يمكن أن يكون الأمر متعلقًا بأي شيء سوى تحليل الدوافع وتتبع الطريق النفساني الذي حقق البطل صنيعه في نهايته. وهنا يكون الأمر متعلقًا بمشكلة الإثم التراجيدي بأسرها. أما مؤسسو الدراما البورجوازية فقد رفضوا التراجيديا، لكي يجدوا في الدراما مكانًا للإنسان الذي كان إثمه مضادًا للإثم التراجيدي، إذ أن الواقع اليومي يتحكم فيه، أما خلفاؤهم فقد أنكروا وجود الإثم ذاته، لكي ينقذوا التراجيديا من الدمار. فالرومانتيكيون قد حذفوا مشكلة الإثم حتى من تفسيرهم للتراجيديا السابقة عليهم، وبدلاً من أن يتهموا البطل بالخطأ، جعلوه نوعًا من الإنسان الأعلى الذي تظهر عظمته في قبوله لمصيره. وهكذا ظل بطل التراجيديا الرومانتيكية منتصرًا في هزيمته، وكان يتغلب على مصيره

المعاكس بأن يجعل منه الحل الحتمى الشامل للمشكلة التى تواجهه بها حياته. ومن هنا رأينا أمير هومبرج Homburg ، عند كلايست، يتغلب على خوفه من الموت، وبذلك يقضى على ما يبدو فى مصيره من تخبط ونقص، وذلك بمجرد أن أصبح فى يده التحكم التام فى حياته. فهو يحكم على نفسه بالموت، لأنه يرى فى ذلك الحل الوحيد للموقف الذى وجد نفسه فيه. وفى قبوله لحتمية المصير، واستعداده للتضحية بنفسه، بل فى اغتباطه لذلك، يكمن انتصاره فى الهزيمة، وهو انتصار الحرية على الضرورة. أما أنه لا يجد من الضرورى، فى النهاية، أن يموت على الإطلاق، فهو أمر يتمشى مع حالة التسامى والروحانية التى تمر بها التراجيديا. والواقع أن الاعتراف بالإثم، أو بما تبقى منه، أى الصراع الناجح من أجل الخروج من ظلمات الوهم إلى نور العقل الوضاح، يعادل بالفعل التوبة وإرجاع الأمور إلى نصابها. فالحركة الرومانتيكية ترجع الإثم التراجيدى إلى النية المتعمدة للبطل، وإلى مجرد إرادته الشخصية ووجوده الفردى، الذى يتمرد على الوحدة الأصلية للوجود كله. وتبعًا لتفسير هيبل Hebbel لهذه الفكرة، فليس من الضرورى أبدًا أن يسقط البطل نتيجة لفعل خير أو شرير. فالمفهوم الرومانتيكى للتراجيديا، الذى يفضى إلى تأليه البطل، بعيد كل البعد عن ميلودرامات ليلو Lillo وديدرو، ولكنه كان يغدو مستحيلاً بدون عملية المراجعة التى أعاد بها أول المؤلفين الدراميين البورجوازيين النظر فى مشكلة الإثم.

ولقد كان هيبل يدرك تمامًا الخطر الذى يهدد الدراما من جراء أيديولوجية الطبقة الوسطى، ولكنه لم يكن غافلاً عن الإمكانات الدرامية الجديدة التى تنطوى عليها حياة الطبقة الوسطى، وهو فى ذلك كان مختلفًا عن أنصار الكلاسيكية الجديدة. فقد كانت العيوب الشكلية لتحول الدراما نحو الاتجاه النفسانى واضحة: إذ أن السلوك التراجيدى كان فى الدراما اليونانية ظاهرة غامضة لا تفسر ولا تعقل، وكذلك كان عند شيكسبير وفى الدراما الكلاسيكية الفرنسية إلى حد ما. وكان التأثير المفجع لهذا السلوك راجعًا، قبل كل شىء، إلى عجز العقل عن الإحاطة به. أما اتجاه الدوافع النفسية الجديد فقد أضفى عليها طابعًا بشريًا، وأصبح التعاطف مع الشخصيات الموجودة على خشبة المسرح أيسر على الجمهور، كما أراده ممثلو الدراما

المنزلية أن يكون. على أن خصوم الدراما المنزلية، حين كانوا يبدون أسفهم على فقدان مظاهر الرعب والمفاجأة والحتمية التى تنطوى عليها التراجيديا، كانوا ينسون أن التأثير اللاعقلى للتراجيديا لم يضع نتيجة لاستحداث اتجاه الدوافع النفسية، وأن المضمون اللاعقلى للتراجيديا كان قد فقد تأثيره قبل أن تظهر لأول مرة الحاجة إلى هذا النوع من الدوافع. والخطر الأكبر الذى كان يهدد الدراما، من حيث هى شكل فنى، نتيجة لاتجاه الدوافع النفسية والذهنية هو فقان بساطتها، وطابعها الذى تغلب عليه الصبغة المباشرة، الصارخة فى واقعيتها، والذى كان "المسرح الجيد"، بالمعنى القديم، مستحيلاً بدونه. فقد أخذت المعالجة الدرامية تزداد على الدوام توغلاً فى العالم الباطن، واصطباغًا بالصبغة العقلية، وابتعادًا عن المؤثرات الجماهيرية. ولم يقتصر فقدان التحدد الواضح المعالم على الأحداث والأساليب المتبعة على المسرح، بل لقد امتد إلى الشخصيات ذاتها، فأصبحت أغنى ولكن أقل وضوحًا، وأقرب إلى الحياة ولكن أصعب فهمًا، وأبعد عن الطابع المباشر بالنسبة إلى الجمهور، كما أخذت تزداد صعوبة إرجاعها إلى صيغة ذات وضوح مباشر. ولكن عنصر الصعوبة هذا هو بعينه الذى تكمن فيه الجاذبية الكبرى للدراما الجديدة، وإن كانت بذلك قد ازدادت تباعدًا عن المسرح الجماهيرى.

لقد كانت الشخصيات المفتقرة إلى تحدد الملامح تشتبك فى خلافات غامضة، ومواقف لا يلقى فيها الضوء على الشخصيات المتعارضة. ولا على المشكلات التى تشغلها. وكان أهم العوامل التى تحكمت فى هذا الافتقار إلى التحدد هو الأخلاق البورجوازية، بما فيها من شمول وتسامح، وهى الأخلاق التى حاولت كشف الظروف التى تبرر الإثم وتخففه، وكانت تدافع عن الرأى القائل أن "فهم كل شىء يعنى اغتفار كل شىء". ففى الدراما القديمة كان يسود معيار واحد متجانس للقيم الأخلاقية، يقبله حتى الأشرار والأنذال[1]، أما بعد أن أسفرت الثورة الاجتماعية عن نسبية أخلاقية، فإن المؤلف الدرامى كثيرًا ما كان يتأرجح بين أيديولوجيتين، ويترك المشكلة الحقيقية بلا حل، مثلما ترك جوته، مثلاً، الصراع بين تاسو وأنطونيو دون أن يستقر فيه على موقف نهائى. فكون الدوافع والذرائع

[1] Georg Lukács : "Zur Soziologie des Dramas." Archiv f. Soziawiss. u. Sozialpolitik, 1914, vol. 38, PP. 330 ff.

أصبحت الآن موضوعًا للمناقشة، هو عامل أضعف عنصر الحتمية فى الصراع الدرامى. ولكن حيوية الديالكتيك الدرامى عوضت ذلك الضعف، بحيث لم يعد من الممكن القول أن التأثير الوحيد للنسبية الأخلاقية فى الدراما المنزلية كان تأثيرًا هادمًا للقالب الدرامى. والواقع أننا لو نظرنا إلى الأخلاق البورجوازية فى مجموعها، لما وجدناها أقل خصوبة من الوجهة الدرامية من الأخلاق الإقطاعية الأرستقراطية فى التراجيديا القديمة. ذلك لأن هذه الأخيرة لم تكن تعرف واجبات سوى تلك التى يدين بها المرء للسيد الإقطاعى وللشرف، وكانت تكشف لنا عن منظر رائع لصراعات تثور فيها شخصيات قوية عنيفة على نفسها وعلى بعضها البعض. أما الدراما المنزلية فقد اكتشفت الواجبات التى يدين بها المرء للمجتمع[1]، ووصفت ذلك الكفاح من أجل الحرية والعدالة، الذى يمارسه أناس تكبلهم، من الوجهة المادية، قيود أعظم. ولكنهم مع ذلك أحرار وشجعان من الوجهة الروحية — وهو صراع قد يكون أضعف فى طابعه المسرحى، ولكنه فى ذاته لا يقل درامية عن المنازعات الدموية للتراجيديا البطولية. غير أن نتيجة هذا الصراع ليست حتمية بقدر ما كانت من قبل. حين كانت الأخلاق البسيطة، أخلاق الولاء الإقطاعى والبطولة الفروسية لا تسمح بأى مهرب، أو بأى حل وسط، أو بأى موقف "يجمع بين هذا وذاك". والحق أنه لا شىء يصف النظرة الأخلاقية الجديدة أفضل من كلمات لسنج فى "ناتان الحكيم Nathan der Weise" : "لا ينبغى أن يلزم أى إنسان بشىء" وهى كلمات لا تعنى بالطبع أن الإنسان ليس عليه واجبات على الإطلاق، بل تعنى أنه حر داخليًا، أى أنه حر فى اختيار وسائله، وهو ليس مسئولاً عن أفعاله إلا أمام نفسه. لقد كانت الدراما القديمة تؤكد الروابط الداخلية، والدراما الجديدة تؤكد الروابط الخارجية، ولكن على الرغم من أن هذه الروابط الأخيرة قاهرة فى ذاتها، فإنها تطلق العنان بحرية كاملة للحدث الدرامى المرتبط بها. وهكذا يقول جوته فى مقال له بعنوان شيكسبير ولا نهاية" : "إن التراجيديا القديمة ترتكز على واجب أخلاقى لا مفر منه .. وكل واجب طاغ .. أما الإرادة فهى حرة .. إنها إله العصر.. والواجب الأخلاقى يجعل التراجيديا عظيمة قوية، بينما الإرادة تجعلها ضعيفة واهنة". هنا يتخذ جوته وجهة نظر محافظة. ويقدر الدراما على أساس مبدأ

---

[1] A. Eloesser, Op. cit., P. 13 Paul Ernst : Ein Credo, 1912, I, P. 102 .

التضحية بالنفس، وهو المبدأ القديم شبه الدينى، بدلاً من أن يقدرها على أساس مبادىء صراع الإرادة والضمير، وهو الصراع الذى تطورت إليه الدراما. فهو ينعى على الدراما الحديثة أنها تمنح البطل من الحرية أكثر مما ينبغى، أما النقاد المتأخرون فكثيرًا ما كانوا يقعون فى الخطأ المضاد، ويتصورون أن حتمية دراما النزعة الطبيعية تجعل أية مسألة متعلقة بالحرية، وبالتالى بالصراع الدرامى، مستحيلة، وغاب عنهم أنه لا أهمية على الإطلاق، من وجهة نظر البناء الدرامى، للأصل الذى نشأت منه الإرادة، أو للدوافع الموجهة لها، أو للعنصر "الذهنى" والعنصر "المادى" فيها، ما دام هناك صراع درامى يدور فى كلتا الحالتين[1].

ويقدم هؤلاء النقاد تفسيرًا للمبدأ الذى يضعونه فى مقابل إرادة البطل يختلف كل الاختلاف عن تفسير جوته، إذ أن كلا من الطرفين يقول بنوع مختلف تمامًا من الضرورة. فجوته ينصب تفكيره على نقائض الدراما القديمة، وعلى الصراع بين الواجب والعاطفة، والولاء والحب، والاعتدال والإغراق، ويأسف لأن قوة مبادىء النظام الموضوعية قد تضاءلت فى الدراما الحديثة، بالقياس إلى مبادىء الذاتية. وفيما بعد أصبحت الضرورة تعنى عادة قوانين الواقع التجريبى، ولاسيما قوانين البيئة المادية والاجتماعية، التى اكتشف القرن الثامن عشر حتميتها. وعلى ذلك فهناك فى واقع الأمر ثلاثة أمور مختلفة فى هذا الصدد : رغبة، وواجب، وقهر. ففى الدراما الحديثة أصبحت الميول الفردية تواجه مجالين موضوعيين مختلفين للواقع: مجالا معياريًا أخلاقيًا، ومجالاً ماديًا واقعيًا. ولقد كانت المثالية الفلسفية تصف مطابقة التجربة للقانون بأنها عرضية، على عكس المعايير الأخلاقية التى كانت لها صحة شاملة، وتمشيًا مع هذه المثالية كانت النظرية الكلاسيكية الحديثة ترى أن سيطرة الظروف المادية فى الحياة على الدراما هى أمر يحط من قدرها. ولكن الاعتقاد بأن اعتماد البطل على بيئته المادية يقضى على كل صراع درامى. وكل تأثير تراجيدى، ويجعل نفس إمكان الدراما الحقيقية أمرًا مشكوكًا فيه — هذا الاعتقاد لا يعدو أن يكون مظهرًا من مظاهر التحيز لدى المثالية الرومانتيكية. غير أن من الصحيح، مع ذلك، أن الطابع التوفيقى لأخلاق الطبقة الوسطى، ونظرتها غير التراجيدية إلى الحياة، أدت إلى جعل العالم الحديث يقدم للتراجيديا

---

[1] Cf. G. Lukâcs، loc. Cit., P. 343 .

مادة أقل مما كانت تقدمه العصور السابقة. فالجمهور البورجوازى الحديث يجب أن يشاهد مسرحيات لها "نهاية سعيدة" أكثر مما يجب أن يشاهد تراجيديات عظيمة مفعمة بالألم، وهو لا يشعر، كما يلاحظ هيبل فى مقدمته لمسرحية "مريم المجدلية Maria Magdalena ، بفارق حقيقى بين التراجيديا والحزن. فهو، ببساطة، لا يفهم أن الحزين ليس تراجيديا ، وأن التراجيدى ليس حزينا.

لقد كان القرن الثامن عشر يحب المسرح، وكان فترة خصبة إلى حد غير عادى فى تاريخ الدراما، ولكنه لم يكن عصرا تراجيديا، ولم يكن عصرًا رأى مشكلات الحياة الإنسانية على صورة أضداد لا يمكن التوفيق بينها. إن العصور الكبرى للتراجيديا هى تلك التى تحدث فيها قلاقل اجتماعية مخربة، وتفقد فيها طبقة حاكمة سلطتها ونفوذها فجأة. والصراعات التراجيدية تدور عادة حول القيم التى تكون الأساس الأخلاقى لسلطة هذه الطبقة، كما أن النهاية المدمرة للبطل ترمز للنهاية المدمرة التى تهدد الطبقة بأسرها وتعبر عنها. وقد أنتجت التراجيديا اليونانية، والدراما الإنجليزية والأسبانية والفرنسية فى القرنين السادس عشر والسابع عشر، فى فترات أزمة كهذه، وهى ترمز إلى المصير التراجيدى (الأسيان) لطبقاتها الأرستقراطية. وتعمل الدراما على صبغ انهيار هذه الطبقات بصبغة بطولية مثالية، تمشيًا مع وجهة نظر جمهور كان معظمه لا يزال يتألف من أفراد الطبقة المنهارة ذاتها. وحتى فى حالة الدراما الشيكسبيرية، التى لم تكن هذه الطبقة هى الغالبة على جمهورها، ولم يكن الشاعر فيها ينحاز إلى صف الطبقة الاجتماعية المهددة بالفناء، كانت التراجيديا تستمد وحيها، وفهمها للبطولة، وفكرتها عن الضرورة، من إدراك مصير الطبقة الحاكمة السابقة. وعلى عكس هذه العصور، نجد أن الفترات التى كانت تتولى زمام المبادرة فى الشئون الثقافية فيها طبقة اجتماعية تؤمن بانتصارها النهائى، لم تكن ملائمة للدراما التراجيدية. فتفاؤلها وإيمانها بقدرة العقل والحق على بلوغ النصر، يحول دون انتهاء الحوادث الدرامية إلى نتيجة تراجيدية، أو يعمل على جعل الضرورة التراجيدية مجرد عرض تراجيدى، والإثم التراجيدى مجرد هفوة تراجيدية. والفارق بين تراجيديات شيكسبير وكورنى، من جهة، وتراجيديات لسنج وشيلر، من جهة أخرى، هو أن انهيار البطل يمثل فى الحالة الأولى ضرورة عليا، وفى الحالة الثانية مجرد ضرورة تاريخية. فهاملت أو أنطونيو محتم عليهما أن ينهارا فى أى نظام اجتماعى يمكن تصوره، أما أبطال

لسنج وشيلر، مثل سارا سامبسن وأميليا جالوتى، وفرديناند ولويز، وكارلوس وبوزا، فمن الممكن أن يكونوا سعداء راضين فى أى مجتمع آخر وأى عصر آخر فيما عدا مجتمعهم وعصرهم، أى فيما عدا المجتمع الذى ينتمى إليه مبدع هذه الشخصيات وعصره. ومع ذلك فمن المؤكد أن العصر الذى يرى أن الشقاء البشرى خاضع لعوامل تاريخية، ولا يراه مصيرًا حتميًا لا مهرب منه، يمكنه أن ينتج تراجيديات، بل وتراجيديات هامة. ومع ذلك فإن مثل هذا العصر لن يقول آخر كلماته وأعمقها عن طريق التراجيديا. وعلى ذلك فقد يكون من الصحيح أن "كل عصر ينتج النوع الخاص به من الضرورة، وبالتالى من التراجيديا"[1]، ومع ذلك فإن النوع الفنى المميز لعصر التنوير لم يكن التراجيديا وإنما الرواية. ففى عصور التراجيديا كان ممثلو النظم القديمة يحاربون أمانى جيل جديد ونظرته إلى العالم، أما فى العصور التى تسودها الدراما غير التراجيدية، فإن جيلاً جديدًا يحارب النظم القديمة. وبطبيعة الحال فإن النظم القديمة يمكنها أن تحطم الفرد الواحد بقدر ما يمكن أن يقضى عليه ممثلو عالم جديد. غير أن الطبقة التى تؤمن بأن لها النصر النهائى، تنظر إلى تضحيتها على أنها ثمن للنصر، على حين أن الطبقة الأخرى، التى تشعر باقتراب دمارها المحتوم، ترى فى المصير التراجيدى لأبطالها علامة على النهاية المقبلة للعالم وعلى أفول الآلهة. فالضربات الهدامة للمصير الأعمى لا تقدم إرضاء للطبقة الوسطى المتفائلة التى تؤمن بانتصار قضيتها، بل أن الطبقات-المنهارة فى العصور التراجيدية هى وحدها التى تجد عزاء فى الفكرة القائلة أن كل ما فى هذا العالم من أمور عظيمة نبيلة مكتوب عليها الفناء، وهى وحدها التى تود أن تضع هذا الفناء فى ضوء يغير هيئته وطبيعته. ومن الجائز أن الفلسفة الرومانتيكية فى التراجيديا بتأليهها للبطل المضحى بذاته، كانت، منذ ذلك الوقت المبكر، نذيرًا بانحلال البورجوازية. وعلى أية حال فإن الطبقة الوسطى لن تنتج دراما تراجيدية يقبل فيها المصير باستسلام إلا حين تشعر بأنها مهددة بفقدان حياتها ذاتها، وعندئذ سترى لأول مرة، كما فى مسرحية أبسن، القدر وهو يدق الباب متخذًا شكلاً مهددًا بالخطر، هو شكل الشباب الظافر.

[1] A. Eloesser, Op. cit., P. 215 .

إن أهم فارق بين التجربة التراجيدية فى القرن التاسع عشر وبين تجربة العصور الأسبق منه هو أن الطبقة الوسطى الحديثة، على خلاف الطبقات الأرستقراطية القديمة، لم تكن تشعر بنفسها مهددة من الخارج فحسب. فقد كانت هذه طبقة مؤلفة من عناصر بلغت من التضاد وتعدد الأشكال حدا بدت معه مهددة بخطر الانحلال منذ البداية. فهى لم تكن تضم فقط عناصر منحازة إلى الجماعات الرجعية، وعناصر أخرى كانت تشعر بالتضامن مع المستويات الدنيا للمجتمع، بل كانت تضم أيضًا الطبقة المثقفة التى لا توجد لها جذور اجتماعية، والتى كانت تغازل الطبقات العليا تارة، والطبقات الدنيا تارة أخرى، ومن ثم كانت تدافع أحيانًا عن أفكار الرومانتيكيين المعادين للثورة وللعقلانية، وتنادى أحيانًا أخرى بحالة من الثورة الدائمة. وفى كلتا الحالتين كانت تثير فى ذهن الطبقة الوسطى شكوكا حول نفس حقها فى الوجود، وحول إمكان دوام نظامها الاجتماعى. وقد استحدثت طبقة المثقفين موقفًا "فوق البورجوازى" من الحياة — أعنى شعورا واعيًا بأن الطبقة الوسطى قد خانت مثلها العليا الأصلية، وأن عليها الآن أن تقهر ذاتها وتناضل فى سبيل بلوغ نزعة إنسانية تسرى على نحو شامل. ويمكن القول على وجه الإجمال أن هذه الميول "فوق البورجوازية" كان لها أصل مضاد للبورجوازية. ولقد كان التطور الذى مر به جيته وشيلر وكثير غيرهما من الكتاب، ولاسيما فى ألمانيا، منذ بداياتهم الثورية حتى موقفهم المحافظ المتأخر، الذى كان مضادا للثورة فى كثير من الأحيان — كان هذا التطور متمشيًا مع الحركة الرجعية فى الطبقة المتوسطة ذاتها، ومع خيانتها لمبادىء عصر التنوير. فلم يكن الكتاب إلا متحدثين بلسان جمهورهم. ولكنهم كثيرًا ما كانوا يتسامون بالمعتقدات الرجعية لقرائهم، ولما كان ضميرهم أقل يقظة، وكان لديهم استعداد أعظم للادعاء والزيف، فقد تظاهروا بأن لديهم مثلاً عليا أسمى، أى مثلاً عليا "فوق البورجوازية"، مع أنهم كانوا قد انحدروا فى الواقع إلى مستوى متخلف عن البورجوازية ومضاد لها. وقد أدت نفسية الكبت والتسامى هذه إلى خلق بناء يبلغ من التعقد حدا يصعب معه فى كثير من الأحيان التمييز بين الاتجاهات المختلفة فى داخله. مثال ذلك أنه أمكن إثبات أن مسرحية شيلر "المؤامرة والحب Kabale und Liebe"، تضم ثلاثة أجيال مختلفة، وبالتالى ثلاث

أيديولوجيات متقاطعة فيما بينها : هى الأيديولوجية السابقة على البورجوازية فى دوائر البلاط، والأيديولوجية البورجوازية فى أسرة لويزة، والأيديولوجية "فوق البورجوازية لفرديناند"[1]. ولكن العالم فوق البورجوازى هنا لا يختلف عن العالم البورجوازى إلا فى ازدياد اتساع أفقه وانعدام تحيزه. وتتخذ العلاقة بين الاتجاهات الثلاثة طابعًا أشد تعقيدًا بكثير فى عمل مثل "دون كارلوس"، الذى تتيح له فلسفته "فوق البورجوازية" أن يفهم فيليب، بل أن يتعاطف إلى حد ما مع الملك "التعس". ومجمل القول أنه أصبح من الأمور المتزايدة الصعوبة التأكد مما إذا كانت الأيديولوجية "فوق البورجوازية" للكاتب الدرامى تناظر نزوعًا تقدميًا أم نزوعًا رجعيًا، ومما إذا كان الأمر متعلقًا بانتصار للطبقة الوسطى على ذاتها، أو بتخليها عن ذاتها فحسب. وأيًا كان الأمر، فقد أصبحت الهجمات على الطبقة الوسطى سمة أساسية مميزة للدراما البورجوازية، وأصبح من الشخصيات الثابتة المتكررة فيها، شخصية المتمرد على الأخلاق وطريقة الحياة البورجوازية، المحتقر لتقاليد البورجوازية وضيق أفقها الذى يتسم بالنفاق الكاذب. وإنه لما يلقى ضوءا وضاحًا إلى حد غير عادى على ظاهرة التباعد التدريجي للأدب الحديث عن الطبقات المتوسطة، أن نختبر التحولات التى طرأت على هذه الشخصية منذ أيام "العاصفة والاندفاع Sturm und Drang" حتى ابسن وشو. ذلك لأن هذه الشخصية لا تمثل نمط الثائر التقليدى على النظام الاجتماعى السائد، وهو النمط الذى كان أساسيًا فى الدراما فى جميع العصور، كما أنها ليست مجرد نوع من التمرد على الحاكم المسيطر فى فترة معينة، بل أنها تمثل هجومًا عينيًا متسقًا على البورجوازية، وعلى أساس وجودها الروحى، وادعائها أنها تمثل معيارًا أخلاقيًا يسرى على نحو شامل. ومجمل القول أننا هنا نجد أنفسنا إزاء نوع أدبى كان فى البداية من أقوى أسلحة الطبقة الوسطى، ثم تحول إلى أداة من أخطر أدوات اغترابها عن ذاتها وضياع روحها المعنوية.

---

[1] Fritz Breuggemann : "Der Kampf um die buergerliche Welt – und Lebensanschauung i. d. deutschen Lit. d. 18. Jahrh." Deutsche Vierteljahrsshr. F. Literaturwiss. u. Geistesgesch., III/ I, 1925.

الفصل الرابع

ألمانيا وعصر التنوير

كانت الحركة الرومانتيكية فى القرن الثامن عشر، فى جميع أرجاء أوروبا، ظاهرة شديدة التعقد والتضارب من وجهة النظر الاجتماعية. فهى تمثل من جهة استمرارًا، واكتمالاً، لتحرر الطبقة الوسطى، الذى بدأ فى عصر التنوير؛ كما أنها كانت تعبيرًا عن نزعة انفعالية سوقية، وبالتالى كانت عكس النزعة العقلية المتقشفة الهادئة التى كانت تتسم بها المستويات العليا للمجتمع. ولكنها كانت من جهة أخرى تمثل رد فعل هذه المستويات العليا ذاتها على المؤثرات الهدامة للعقلانية، وعلى الاتجاهات الإصلاحية لعصر التنوير. وقد نشأت فى مبدأ الأمر بين القطاعات الوسطى العريضة للبورجوازية، التى لم تكن قد تأثرت بعصر التنوير إلا تأثرًا سطحيًا، وبين ذلك القطاع الذى كان ينظر إلى عصر التنوير على أنه لا يزال مرتبطًا على نحو أوثق مما ينبغى بالثقافة الكلاسيكية القديمة؛ ولكنها أصبحت بالتدريج صفة لتلك الطبقات التى كانت تستخدم الاتجاهات الانفعالية للعصر فى سبيل بلوغ غاياتها المضادة للعقلانية، الرجعية من الوجهة الاجتماعية والسياسية. ولكن، على حين أن الطبقة الوسطى فى فرنسا وإنجلترا ظلت واعية تمامًا بمركزها فى المجتمع ولم تتخل أبدًا بصفة نهائية عن إنجازات عصر التنوير، فإن الطبقة الوسطى الألمانية قد خضعت لسيطرة اللاعقلانية الرومانتيكية قبل أن تنتقل منها إلى المدرسة العقلانية. وليس معنى ذلك أن العقلانية من حيث هى مذهب لم يكن لها أنصار فى ألمانيا، بل أن أنصارها داخل الجامعات الألمانية كانوا فى الواقع يدافعون عنها بقوة تفوق تلك التى كان يدافع بها عنها أى مصدر آخر. ولكن مما له دلالته أنها ظلت مجرد مذهب، وظلت من اختصاص الباحثين المحترفين والشعراء الأكاديميين. ففى ألمانيا لم تتغلغل العقلانية أبدًا تغلغلاً تامًا فى الحياة العامة، أو فى التفكير السياسى والاجتماعى للجماهير العريضة، أو فى نظرة الطبقات الوسطى إلى الحياة. ومن المؤكد

أن ألمانيا كانت تستطيع أن تفخر بأنها أنتجت عددا من أشهر ممثلى عصر التنوير، كان أعظمهم لسنج، الذى ربما كان أكثر الشخصيات أصالة وجاذبية فى الحركة بأسرها. غير أن المؤيدين لأفكار عصر التنوير ببصيرة نفاذة وثبات على المبدأ كانوا دائمًا استثناء بين المثقفين. أما أغلبية الطبقة الوسطى والمثقفين فكانت عاجزة عن إدراك دلالة عصر التنوير فى علاقته بمصالحها الطبقية الخاصة، وكان من السهل تقديم صورة مشوهة عن الحركة لها، وإظهار حدود العقلانية وعيوبها بصورة ساخرة. وبطبيعة الحال، فليس من الواجب أن نتصور العملية على أنها نوع من المؤامرات كان الكتاب يقومون فيها بدور المأجورين والصنائع للسياسيين القائمين بالحكم. فمن الجائز أن المسيطرين الحقيقيين على الرأى العام لم يكونوا هم ذاتهم يعترفون لأنفسهم بحدوث تزييف أيديولوجي للحقائق، وعلى أية حال فإن القادة العقليين للطبقات المتوسطة لم يكونوا يحسون على الإطلاق بأنهم يشتركون فى عملية تزييف، ولا كانوا يشعرون من بعيد بأن فى العملية بأسرها أى نوع من الغش أو الخيانة.

ولكن، كيف ظهر هذا الوعى الكاذب، وهذه السذاجة السياسية لطبقة المثقفين، التى أدت آخر الأمر إلى المأساة الألمانية؟ ولماذا لم تستطع الطبقات المتوسطة الألمانية أن تستوعب أبدًا روح عصر التنوير، ولماذا أخفقت الطبقة المثقفة ذات العقلية التقدمية والوعى الطبقى كل هذا الإخفاق بوصفها وحدة اجتماعية متماسكة؟ إن فى استطاعتنا أن نصف التنوير بأنه المدرسة الابتدائية السياسية للطبقة الوسطى الحديثة. وهى المدرسة التى لا يمكن أن يفهم بدونها الدور الذى قامت به فى التاريخ الثقافى للقرنين الماضيين. ولقد كانت نكبة ألمانيا أنها لم تحضر هذه المدرسة فى الوقت المناسب، وعجزت فيما بعد عن تعويض الوقت الضائع. وعندما أصبح التنوير هو الحركة الثقافية الرئيسية فى أوروبا، لم تكن الطبقة المثقفة الألمانية قد بلغت بعد من النضج ما يتيح لها الإسهام فيه، وفيما بعد لم يعد من السهل إغفال حدود الحركة وتحيزاتها. وبطبيعة الحال فإن تخلف الطبقة المثقفة الألمانية ليس تفسيرًا، بل أن من الواجب أولاً أن يفسر هذا التخلف ذاته. ففى خلال القرن السادس عشر كانت الطبقات المتوسطة الألمانية قد فقدت نفوذها الاقتصادى

والسياسى، الذى كان فى صعود مطرد منذ نهاية العصور الوسطى، وبالتالى فإنها فقدت أهميتها فى المجال الثقافى بدوره. فقد كانت التجارة الدولية قد تحولت من البحر المتوسط إلى المحيط الأطلسى، وحلت المراكز التجارية الهولندية والإنجليزية محل عصبة هانسا[1] ومدن ألمانيا الشمالية، كما تدهورت المدن الألمانية الجنوبية، ولاسيما أوجسبرج Augsburg وراتسبون وأولم، التى كانت عندئذ المراكز الرئيسية للثقافة الألمانية، فى نفس الوقت الذى قطع فيه الأتراك طرق المواصلات على المراكز الإيطالية التجارية. وكان هذا التدهور للمدن الألمانية يعنى تدهورًا للطبقات المتوسطة الألمانية؛ فلم يعد الأمراء يأملون أو يخشون منها شيئا. صحيح أن سلطة الأمراء كانت قد اكتسبت قوة كبيرة فى الغرب منذ نهاية القرن السادس عشر، وحدثت عملية اصطباغ جديد بالصبغة الأرستقراطية، ولكن الملكيات الغربية استمدت من البورجوازية جزءا من أنصارها فى الصراع ضد طبقة النبلاء الإقطاعية، أما عن طبقة النبلاء ذاتها، فإنها إما قد تخلت تمامًا عن التجارة والصناعة للطبقات المتوسطة. كما حدث فى فرنسا، وإما تحالفت معها لكى تفيد من الازدهار الاقتصادى إلى أقصى حد، كما حدث فى إنجلترا. أما الأمراء الألمان، الذين كانوا يسيطرون على البلاد بلا منازع بعد قمع ثورات الفلاحين، فقد وجدوا أن التهديد الحقيقى لسيادتهم لا يكمن فى طبقة النبلاء، التى كانوا هم أنفسهم منتمين إليها، والتى كانوا يدافعون عن سياستها أمام الإمبراطور، بل كان هذا التهديد يأتى فى نظرهم من جانب الفلاحين والطبقات المتوسطة. فقد كان الأمراء الإقليميون الألمان، على خلاف الملوك الفرنسيين أو الإنجليز، من كبار ملاك الأرض، ذوى المصالح الإقطاعية الأساسية، ولم يكونوا شديدى الحرص على رخاء البورجوازية والفلاحين. وأدت حرب الأعوام الثلاثين إلى انهيار التجارة الألمانية انهيارًا تامًا، وتحطيم المدن الألمانية اقتصاديًا وسياسيًا[2]. كما أدى صلح وستفاليا إلى دعم النزعة الانقسامية فى ألمانيا. وأكد سلطة الأمراء الإقليميين، فكان بذلك يبارك أوضاعًا يمكن أن يوصف الغرب فى

---

[1] اتحاد بين المدن الألمانية الشمالية كان له طوال عدة قرون من العصور الوسطى نفوذ تجارى وسياسى عظيم، ومن أشهر هذه المدن لوبك وهامبورج. (المترجم)

[2] Karl Biedermann : Deutschland im 18 Jahrh., 1880, 2nd edit., I, PP. 276 ff.

مقابلها بأنه تقدمى، إذ كان الملك فى الغرب يمثل وحدة الأمة إلى حد ما، ويحمى مصالحها فى ظروف معينة ضد طبقة النبلاء ذاتها. وحتى بعد أن كان يتم التصالح بينه وبين طبقة النبلاء العنيدة، كان يظل هناك نوع من التوتر بين الطرفين، وهو توتر تنتفع الطبقة الوسطى منه على أية حال . أما فى ألمانيا فإن الأمراء وطبقة النبلاء كانوا يقفون دائمًا فى صف واحد، حين يكون الأمر متعلقًا بحرمان الطبقات الأخرى من حقوقها. وعلى حين أن الطبقات المتوسطة كانت فى الغرب قد وطدت مركزها فى الإدارة ولم يكن من الممكن إبعادها عنها إبعادًا تامًا فى أى وقت من المستقبل، فإن المناصب الحكومية، باستثناء الوظائف الصغرى، كانت فى ألمانيا، التى كان فيها ولاء الجيش والبيروقراطية أساسًا لنزعة إقطاعية جديدة، وقفًا على طبقة النبلاء و"اليونكرز Junkers. وكان موظفو التاج، كبارهم وصغارهم، يضطهدون عامة الشعب بقدر ما كان يضطهدهم تابعو المالك الكبير فى الأيام الخالية، بل ربما كان اضطهاد الأولين لهم أشد. ولم يكن الفلاحون الألمان قد عرفوا من قبل أى شىء سوى رق الأرض، أما الآن فإن الطبقات المتوسطة بدورها فقدت ما اكتسبته خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر. فهى أولاً قد أصابها الفقر، وحرمت من امتيازاتها، ثم فقدت ثقتها بنفسها واحترامها لذاتها. وأخيرًا تكونت لديها، نتيجة لبؤسها، تلك المثل العليا فى الاستسلام والولاء الأعمى، وهى المثل التى جعلت كل ذليل جاهل يتصور نفسه شخصًا يخدم "فكرة عليا".

وكما أن تطور النزعة التجارية Mercantilism إلى تجارة حرة لم يحدث فى ألمانيا إلا ببطء شديد، ولم يكن يتم قبل عام ١٨٥٠[١]، فإن السيطرة السياسية المركزية على الأمراء الإقليميين لم تكتمل إلا فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر. بل أن مرحلة الانتقال، كما لاحظ أحد المؤرخين الفرنسيين، قد دامت حتى عام ١٨٧٠[٢]. وكانت الإمبراطورية قد بعثت من جديد خلال فترة معينة فى القرن السادس عشر، ونجح شارل الخامس، مؤيدًا بالاتجاه الاستبدادى لذلك العصر، فى دعم سلطة الإمبراطور، ولكنه هو ذاته لم ينجح فى كسر شوكة الأمراء. فقد كان

---

(١) Werner Sombart : Der Bourgeois, 1913, PP. 183 – 4 .

(٢) Jacques Bainville : Hist. De deux Peuples, 1933, P. 35 .

نشاطه أكثر تشتتًا من أن يسمح له بالتفرغ من أجل تحسين الأوضاع فى ألمانيا. وفضلاً عن ذلك فإن اهتماماته الأوروبية جعلته يضحى بقضية إصلاح ألمانيا مراعاة منه للبابا، وبذلك ضاعت عليه فرصة فريدة، هى فرصة خلق ألمانيا موحدة بفضل حركة شعبية أصيلة[1]. وهكذا ترك للأمراء الألمان تلك المزايا التى اكتسبها أقطاب حركة الإصلاح الدينى، بعد أن كان لوثر قد سلم لهم راضيًا أدوات السلطة الروحية. فجعل منهم رؤساء للكنيسة الرسمية، ومنحهم سلطة الإشراف على الحياة الروحية لرعاياهم، والاضطلاع بمهمة شفاء النفوس. واستولى الأمراء على ممتلكات الكنيسة، وقاموا بالتعيين فى مناصب الكنيسة الرسمية، ومن هنا لم يكن من المستغرب أن الكنيسة الرسمية أصبحت من أقوى الجهات التى يعتمد عليها الأمراء فى دعم سلطتهم. فكان رجال الكنيسة يقدمون المواعظ فى طاعة الحكومة، ويؤكدون "الحق الإلهى" لسادتهم الكبار، وتولدت فيهم تلك العقلية المحافظة الضيقة الأفق، التى هى من أخص مميزات اللوثرية الألمانية فى القرن السابع عشر. وهكذا فإن الاستبداد الإقليمى الذى أصبح يحكم الآن بلا منازع، قد باعد بين المستويات التقدمية فى المجتمع وبين الكنيسة.

وقد اختفت الروح البورجوازية التى كان يتسم بها القرنان الخامس عشر والسادس عشر من الفن والثقافة الألمانيين، هذا إذا كان قد بقى من الفن والثقافة بعد صلح وستفاليا شىء. فلم يكتف الألمان باتباع أسلوب البلاط الأرستقراطى الفرنسى، بل إنهم لم يحاولوا أن يداروا اتباعهم لهذا الأسلوب، إذ أنهم استوردوا الفنانين والأعمال الفنية من فرنسا، وكانوا يحاكون النماذج الفرنسية بطريقة ذليلة. وكان أقصى ما تطمح إليه كل من الإمارات المائتين هو محاكاة الملك الفرنسى وبلاط فرساى. وهكذا ظهرت فى النصف الأول من القرن الثامن عشر أفخم قلاع الأمراء الألمان وقصورهم : مثل نيمفنبرج Nymphenburg وشلايسهايم Schleissheim، ولود فجسبرج Ludwigsburg ، وبومرزفلدن Pommersfelden ، والقلعة الحامية Zwinger فى درسدن، وقصر الأورانج فى فولدا Fulda ، والمقر الحكومى

---

(1) Cf. G. Barraclough : Factors in German Hist., 1946, P. 68 .

فـي فورتسـبرج، وبروخـزال Bruchsal ، وراينـبرج، وسانسوسـي Sansoussi — وكـلها شـيدت وفقًـا لـنمط سـائد واحـد، وأثثـت بترف لا يتناسب على الإطلاق مع موارد الإمارات التى كانت فى معظم الحالات صغيرة جدا وفقيرة إلى أبعد حد. ولكن هـذا الإسـراف هـو الـذى كان لـه الفضل فى ظهور فن أشبه ما يكون بنوع ألمانى من الـروكوكو الإيطـالى والفرنسـى. ومـن جهـة أخـرى فـإن الأدب لم يكتسـب من هؤلاء الأمـراء تأيـيدًا أو إلهامًا كبيرًا، باستثناء عدد قليل من الرعاة البارزين للفنون، الذين لم يظهـروا إلا قـرب نهايـة القـرن. وهكـذا كتـب أحـد المعاصرين يقول : "إن ألمانيا تزخر بأمراء ثلاثة أرباعهم لهم ذكاء دون العادى، ويعدون وصمة للبشرية؛ وهم على صغر إماراتهم يتصورون أن البشرية إنما سخرت لخدمتهم"[1]، وبطبيعة الحال كانت هـناك أنمـاط مخـتلفة بـين الأمـراء الألمان، الذين كانوا يتفاوتون فى درجة ثقافتهم، وفى مقدار استبدادهم، ويتراوحون بين محب الفن ومحب المظاهر، ولكن أغلب الظن أن أحـدًا مـنهم لم يكـن يشك لحظة واحدة فى أن الهدف الوحيد للحياة بالنسبة إلى بنى البشر العاديين هو أن يحكمهم الأمير ويستغلهم.

أمـا المـوارد الـتى كانـت تـبقى بعـد إغـراق الأمـراء فى هذا الترف الجنونى وتشـييدهم للمـبانى المبالغ فيها، وبعد تغطيتهم مصروفات البلاط ونفقات عشيقاتهم. فكانـت تـنفق عـلى الجـيش والبيروقراطـية. وبطبـيعة الحـال فـإن الجـيش لم يكـن يسـتطيع أن يـؤدى إلا واجـبات الأمـن الداخـلى، ولم يكـن يتكلف كثيرًا، أما عبء الصـرف على البيروقراطية الباهظة التكاليف فهو الذى كان يثقل كاهل الشعب. ذلك لأن كـل هـذا الـنزوع الرخـيص إلى الخصوصـية أدى فـى ذاتـه إلى تعـدد الأجهـزة الرسـمية، وازداد هـذا الاتجـاه قـوة نتـيجة لاصـطباغ الدولـة بالصبغة البيروقراطية. وتحـول وظـائف الشـركات المسـتقلة إلى المكاتب الحكومية، والشغف بإصدار المراسيم والأوامـر. والمـيل العـام إلى صـبغ الجمهـور كلـه، والحـياة الخاصـة. بصـبغة نمطية موحـدة. وصـحيح أن هـذا النظام السياسى والاقتصادى والاجتماعى نفسه كان سائدا فـى فرنسـا، وأن سياسـة متشـابهة للتدخل كانت تقف فى وجه الأعمال الاقتصادية

---

[1] من رسالة بعث بهـا الـكونت مانتويفـل Mantaeuffel إلـى الفيلسـوف فولـف. اقتبسـها بيدرمـان K. Biedermann فى المرجع المذكور من قبل، الجزء الثانى، الكتاب الأول، ص١٤٠ .

للمواطن، وأن هذا الأخير كان يعانى ما كان يعانيه المواطن الألمانى من سوء الإدارة الحكومية، وكان عليه أن يتحمل نفس الحرمان من حقوقه ونفس الافتقار إلى العناية. ولكن هذه القيود كلها كانت أشد ظلمًا وإذلالاً بكثير فى ألمانيا منها فى فرنسا، نظرًا إلى أن مجال تطبيقها فى الإمارات الألمانية كان أضيق. فالمواطن الألمانى كان يعيش حياة مهددة بخطر متزايد، ومعرضة لظلم متعاظم، إذ كان يحيا بقرب البلاط مباشرة، ويعانى من ضغط جهاز حكومى صغير تافه، ومن أمير مسرف متكلف، وكان يراقبه ويشرف عليه موظفون أقل نفوذًا ولكنهم ليسوا أقل افتقارًا إلى الإنسانية. وصحيح أن سلك الموظفين المدنيين كان يضم فى مستوياته الدنيا عددًا غير قليل من أفراد الطبقة الوسطى، غير أن صغار الموظفين هؤلاء كانوا فاسدين أصلاً، لأن الوظيفة الحكومية كانت هى الفرصة الوحيدة المتاحة لهم، والتى تتمشى مع مركزهم فى المجتمع. فلم يكن أمام أى فرد من الطبقة الوسطى لا يعمل بالتجارة أو بحرفة صناعية إلا أن يصبح موظفًا مدنيًا، أو مشتغلاً فى السلك القضائى للحكومة، أو قسا فى الكنيسة الرسمية، أو معلمًا فى مدرسة تشرف عليها الحكومة.

ولقد أدى عجز الطبقة الوسطى واستبعادها من مجال الحكم فى البلاد ومن كل ضروب النشاط السياسى تقريبًا، إلى ظهور عقلية سلبية أثرت فى جميع مظاهر الحياة الثقافية فى ذلك العصر. فطبقة المثقفين، التى كانت تتألف من صغار الموظفين والمعلمين والشعراء غير العمليين، اعتادت عندئذ أن تضع حدا فاصلاً بين حياتها الخاصة وبين عالم السياسة، وأن تتخلى عن أى نوع من التأثير العملى فى الشئون العامة. وقد عوضت ذلك كله بالإفراط فى المثالية، وبتأكيد نزاهة أفكارها، وترك توجيه شئون الدولة لأصحاب السلطة. ولم يكن هذا العزوف مجرد تعبير عن عدم اكتراث تام إزاء أوضاع اجتماعية كانت تبدو غير قابلة للتغيير، بل كان أيضًا تعبيرًا عن ازدراء مؤكد للسياسة الاحترافية. وعلى هذا النحو فقد مثقفو الطبقة الوسطى كل اتصال لهم بالواقع الاجتماعى، وازدادوا بالتدريج انعزالاً، وشذوذًا، وجنونًا. وأصبح تفكيرهم تأمليًا نظريًا بحتًا يفتقر إلى الواقعية والمعقولية، كما أصبحت طريقة تعبيرهم عنيدة، مترفعة لا تسمح بالتفاهم، عاجزة عن عمل حساب للآخرين، تقاوم دائمًا أى تصحيح من الخارج. وقد انعزل هؤلاء الناس فيما أسموه المستوى "الإنسانى

الشامل"، وهو مستوى يعلو على كل الطبقات والمراتب والجماعات، وجعلوا من افتقارهم إلى العقلية العملية فضيلة أطلقوا عليها اسم "المثالية" أو "الاتجاه نحو الباطن (الجوانية)"، أو التغلب على قيود الزمان والمكان. وهم قد استخلصوا من سلبيتهم اللاإرادية مثلاً أعلى للحياة الخاصة الخيالية، ومن افتقارهم إلى الحرية الخارجية فكرة الحرية الباطنة والسيادة المطلقة للروح على الواقع التجريبي المعتاد. وكانت نتيجة هذا التطور في ألمانيا هي الانفصال التام بين الأدب والسياسة، واختفاء ممثل الرأي العام الذي كان في الغرب معروفا على نطاق واسع، وأعني به الكاتب الذي هو إلى جانب ذلك سياسي وباحث علمي وداعية وفيلسوف متعمق وصحفي بارع في آن واحد.

ولقد توقف في القرن السادس عشر ذلك التطور الاجتماعي الذي انقسمت فيه الطبقة الوسطى الألمانية منذ نهاية العصور الوسطى إلى مستويات متباينة واضحة التدرج. وبدأت بعد ذلك عملية تراجعية ترمي إلى تحقيق التكامل من جديد، أدت إلى تكوين الطبقة المتوسطة التي لا تكاد تعرف تمايزًا، والتي نصادفها في القرن السابع عشر. وكانت المستويات العريضة قد تخلت عن ادعاءاتها الثقافية، وتضاءلت الطبقة المتوسطة العليا إلى حد لم تعد معه ذات أهمية كبيرة بوصفها عاملاً ثقافيًا في المجتمع. ولم يعد من الممكن الكلام عن طريقة في الحياة تتميز بها الطبقة الوسطى دون غيرها، أو عن نظرة إلى العالم تنفرد بها الطبقة الوسطى ويعبر عنها الفن والأدب. بل إن ما طرأ عليه النمو كان مستوى في الثقافة متجانسًا في هبوطه وفي تواضعه، يذكرنا بالأوضاع البدائية للعصور الوسطى المتقدمة. والواقع أن الأحداث الثورية في القرن السادس عشر، ولاسيما تغير مراكز الاقتصاد العالمي وتقوية سلطة الأمراء، قد أدت إلى القضاء على ثمار العصر القوطي المتأخر وعصر النهضة اللذين كانا ذوي طابع بورجوازي. ولم يتبق شيء من الثقافة المبنية على معايير الحياة لدى الطبقة الوسطى، أو معايير التعليم المميزة لهذه الطبقة، أو فهمها الخاص للفن. أو من الجو العقلي للعصر الذي كانت فيه لغتها ومصطلحاتها هي أداة التعبير عن التيار الرئيسي للتطور الثقافي، وعن أكثر الاتجاهات تقدمية في الفن والفلسفة — أعني ذلك العصر الذي كانت الشخصيات البارزة فيه، مثل "دورر Dürer"

و"التدورفر Altdorfer" و"هانز زاكس" Hans Sachs و"ياكوب بيمه Jakob Böhme"، تمثل نظرة الطبقة الوسطى إلى الحياة قبل كل شيء.

وقد اكتسبت الطبقة الوسطى ثروة واحترامًا نتيجة لنمو الاقتصاد النقدى ولازدياد رخاء المدن وانحطاط مستوى الأرستقراطية الإقطاعية. ونتيجة لذلك فإنها سيطرت، بعد صراع عنيف، استخدمت فيه قدرتها المالية، على بلديات المدن الكبيرة، وسيطرت على الإدارة فى حكومة الدولة والمجالس العليا للأمراء وفى المجالس التشريعية بدورها، وشغلت فيها مناصب هامة. ولكن حدث فيما بعد تدهور للمدن الألمانية ترتب عليه ضياع هيبة الطبقات المتوسطة ودمار متزايد باطراد للطبقة الأرستقراطية . وأدى ذلك منذ نهاية القرن السادس عشر إلى استبعاد عناصر الطبقة الوسطى من المناصب الرسمية فى الدولة والمحاكم، وحلول أفراد طبقة النبلاء محلها[1]. وكانت حرب الأعوام الثلاثين، التى زادت مركز الطبقات الإقطاعية سوءا، مؤدية إلى موجة جديدة وسريعة من اندفاع طبقة النبلاء لشغل المناصب الرسمية، وأغلقت المراكز العليا فى النظام البيروقراطى فى وجه الطبقات المتوسطة. وعلى حين نجد فى فرنسا أن الطبقة الأرستقراطية المشتغلة بالوظائف العامة، والتى كان معظم أفرادها قد شقوا طريقهم إلى أعلى من بين صفوف الطبقة الوسطى، قد نمت جنبًا إلى جنب مع أرستقراطية الأرض والبلاط، فإن طبقة النبلاء المالكة للأرض، فى ألمانيا، أصبحت هى ذاتها طبقة من كبار الموظفين، مقفلة على ذاتها، وطردت الطبقة الوسطى من مراكزها إلى وظائف مدنية أدنى مرتبة، بطريقة أشد قسوة مما حدث فى أى بلد آخر. وكانت انتصار الأمراء يعنى نهاية عهد الإقطاعيات بوصفها عاملاً سياسيًا، أى تصفية حقوق طبقة النبلاء والطبقة الوسطى معًا؛ ومنذ ذلك الحين لم تعد هناك إلا قوة سياسية واحدة، هى قوة الأمراء. غير أن ما حدث كان هو ما يحدث عادة فى أمثال هذه الحالات: فقد عوض الأمراء طبقة النبلاء، بينما ردوا الطبقة الوسطى صفر اليدين. وأصبحت توجد الآن جماعتان تسيطران على المجتمع الألمانى: كبار موظفى الدولة والبلاط الذين كانوا يؤلفون نوعًا

---

(1) Ibid., P. 23 .

من التبعية الذليلة الجديدة حول الأمير، ثم البيروقراطية الصغيرة، التى تتألف من أشد خدم الأمير طاعة. وكان البعض يعوض مذلته نحو رؤسائه بممارسة أقسى ضروب الوحشية نحو مرءوسيه، على حين أن البعض الآخر جعل من النظام والطاعة عقيدة، ونظر إلى أدائه لواجبه الرسمى على أنه أشبه ما يكون بالعبادة الدينية.

على أنه كان من المستحيل، فى المدى الطويل، إيقاف تقدم التجارة والصناعة إلى الأبد، على الرغم من العقبات التى كانت النزعة الانقسامية، بما فيها من سعى وراء مصالح ضيقة وتجاهل للمسائل المالية، تضعها فى وجه النمو الاقتصادى. فقد أخذت الطبقة الوسطى تثرى مرة أخرى، وبدأت تنقسم إلى فئات حسب دخلها. فظهرت أولاً بورجوازية متميزة عن الطبقة الوسطى الصغيرة، كان دخلها يسمح لها بأن تدفع أجر حماية موظفى البلاط، وتقتدى بعادات البلاط الفرنسى. وبفضل تأثير هذه الطبقة الوسطى العليا، التى أصبحت، مع نبلاء البلاط، هى الصفوة المثقفة الوحيدة الباقية، انتشر الذوق الفرنسى وازدريت جميع التقاليد القومية. فأصبح الأدب الفرنسى مسيطرًا على الجامعات، وكان أشد دعاته تحمسًا هو جوتشيد Gottsched ، الذى كان أشهر شاعر أكاديمى فى عصره. وبدا الفن البورجوازى الألمانى الذى يرجع إلى عصر النهضة، وكذلك الآثار القليلة التى ظلت باقية بوصفها تراثًا حيًا، بدا ذلك كله خشنًا، متخلفًا، ردىء الذوق بالقياس إلى المثل العليا الفرنسية فى الفن. ومع ذلك فمن الخطأ البين أن نصف "جوتشيد" بأنه المتحدث الأدبى باسم الطبقة الأرستقراطية، والأصح أن يوصف بأنه نصير البورجوازية، التى لم تكن قد أصبحت لها بعد مثل عليا فنية خاصة بها، ولم يكن لها طابع قومى مميز، أو وعى طبقى واضح المعالم. فمن الواجب ألا يغيب عن أذهاننا، بطبيعة الحال، أن الثقافة الأرستقراطية التى كانت تتخذ أنموذجًا للطبقات الوسطى، بل وثقافة أرستقراطية البلاط ذاتها، كانت مجرد ثقافة زائفة مبنية على أنماط موحدة كثيرًا ما كانت جامدة تمامًا[1]. فقد كانت الحاجة الثقافية الوحيدة

(1) Ibid., P. 134 .

لطبقات المجتمع هذه هي القراءة الخفيفة في الموضوعات الدنيوية، وظلت هذه القراءة حتى حوالى عام ١٧٠٠ مقتصرة على تلك الأنواع الأدبية التى كانت تلقى إقبالاً لدى أرستقراطية البلاط الفرنسي بدورها، ولاسيما الرواية البطولية والريفية والغرامية، والتراجيديا البطولية. غير أن مؤلفيها، على خلاف نظائرهم الفرنسيين والإنجليز، كانوا فى معظم الأحيان أشخاصًا تلقوا تعليمًا أكاديميًا، أى كانوا أساتذة جامعيين أو محامين أو موظفين فى البلاط، ينتمون فى عمومهم إلى الطبقة المتوسطة العليا. وكان بعضهم أرستقراطيين، كالبارون فون كانيتس von Gantiz وفريدرش فون شبى F. von Spee وفريدرش فون لوجاو F. von Logau ، ولكن لم يكن يوجد بينهم، على وجه التقريب، أى ممثل للطبقات الدنيا[1]. وكان هؤلاء الكتاب جميعًا، باستثناء ذوى المراتب الاجتماعية العليا، الذين كانوا يكتبون الشعر لمجرد التسلية وقضاء الوقت، معتمدين بصورة مباشرة أو غير مباشرة على البلاط، فكانوا إما مشتغلين مباشرة لدى الأمراء وإما عاملين فى إحدى الجامعات، ومن ثم فقد كانوا دائمًا من التابعين.

ولقد كان أول شاعر ألمانى محترف، بالمعنى الأوروبى لهذا اللفظ هو كلوبشتوك Klopstock على الرغم من أنه لم يكن بدوره قادرا على الاستقلال تمامًا عن راع خاص يحميه. فحقيقة الأمر إذن هى أنه لم يكن هناك كتاب مستقلون فى ألمانيا على الإطلاق قبل ظهور لسنج ونمو المدينة الكبيرة بوصفها أرضًا خصبة للأدب. ذلك لأن الطبقة المتوسطة العليا ظلت طويلاً على ولائها للذوق الفرنسى وللأنواع الشعرية المفضلة فى بيئة البلاط. ومن المعروف أن ذوق الروكوكو كان لا يزال مسيطرًا بلا منازع حتى فى مدينة تجارية مثل ليبزج ، وفى وقت متأخر كالفترة التى كان فيها جوته لا يزال طالبًا بها. ومع ذلك فقد كانت مدن تجارية أخرى ، أهمها هامبورج وزيوريخ، هى التى تحررت لأول مرة من طغيان البلاط فى الأمور المتعلقة بالذوق وفتحت أبوابها لأدب الطبقة الوسطى. وبعد منتصف القرن كانت لا تزال هناك قصور للأمراء يجد فيها الشعر رعاية — وهى تتمثل بكل وضوح فى فيمار

---

(1) W.H. Bruford : Germany in the 18th Cent., 1935, PP. 310 – 11.

— ولكـن لم يكن هناك شعر للبلاط. فقد كان لسنج هو ممثل الطبقات المتوسطة وحياة المـدن، لـيس فقـط بسبب الأصل الذى ينتمى إليه، وميوله الخاصة، بل أيضًا بسبب طبـيعة نشـاطه الأدبـى ذاتهـا. وعندما استقر فى برلين، كانت هذه المدينة قد بدأت تـتخذ بـالفعل طـابع المديـنة الكـبرى. فكـان عـدد سكانها مائة ألف نسمة، وكانت تسـتمتع بقـدر مـن حـرية الـنقد والمناقشة، كان من بين أسبابه تأثير حرب السنوات السـبع، وإن كـان فـردريك الـثانى قـد قمـع هـذه الحـرية بمجـرد أن اقتربـت مـن المجالات الخارجة عن حدود الدين[1]. وقد أشار لسنج ذاته إلى هذا التحديد الواضح للمسـائل المسـموح بمناقشـتها، فى رسالة إلى نيكولاى، قال فيها : "إن حرية برلين الـتى تـتحدث عـنها تقتصـر .. عـلى حـرية نشـر أى عـدد تشاء من السخافات عن الديـن.. أمـا إذا ظهـر على المسرح أى شخص يريد أن يرفع صوته مدافعًا عن حقوق المواطـنين ومهاجمًـا الاسـتغلال والطغـيان .. فسرعان ما ستعرف عندئذ أين هى أشد المـناطق ذلـة وعـبودية فـى أوروبا حتى يومنا هذا".. ومع ذلك فقد كان لسنج يعرف بكـل وضوح ما الذى جعله يتوجه إلى برلين. ففى هذه المدينة الكبيرة كان الجو، فى عمومـه، مختلفًا عن الجو المتحجر فى قصور الأمراء، وفى الجامعات التى تحيط بها القـيود مـن كل جانب ، وهما المكانان الوحيدان اللذان كان أى كاتب يريد أن يعمل فـى أية جهة مضطرًا إلى الاختيار بينهما[2]. صحيح أن لسنج كان يحيا حياة مساعد أدبـى، فكـان يرتـب المكتـبات، ويقوم بأعمال "السكرتارية"، ويعد ترجمات، ولكنه كـان عـلى وجـه العموم مستقلاً. وليس فى وسع المرء أن يدرك كم كلفه استقلاله هذا إلا بعـد أن يقـرأ الـرد الـذى أجاب به ذات مرة على شخص سأله عن سبب كتابته بحـروف صـغيرة إلى هذا الحد، إذ قال فى رده أن الدخل الذى يتقاضاه نظير أعماله هـذه لن يغطى مصروفات الورق والحبر التى كان يحتاج إليها لو كان يكتب بحروف أكـبر. ومع ذلك فإنه عندما تجاوز الأربعين لم يبق أمامه إلا أن يقبل الاستبداد الذى ظـل يقاومـه طـوال حياته، فالتحق بخدمة أمير، وقضى السنوات الأخيرة المعذبة من

[1] Wilhelm Dilthey : Leben Schleiermachers, I, 1870, PP. 183. ff.

وانظر أيضًا للمؤلف نفسه :

Das Erlebins und die Dichtung, 1910, P. 29.

[2] Ibid., P. 30.

حـياته فى فلفنبوتل Wolfenbüttel وهو يعمل أمينًا لمكتبة دوق برنسفيك. على أن الأدب الألمانى كان قد أصبح عندئذ فى صعود. فقد زاد عدد الكتاب (الذى ارتفع من حـوالى ٣٠٠٠ كاتـب فـى ألمانـيا فى عام ١٧٧٣ إلى ضعف هذا العدد فى عام ١٧٨٧) وكـان فـى استطاعة الكثيرين منهم، فى العشرات الأخيرة من القرن الثامن عشر، أن يعيشـون مـن حصـيلة عملهم الأدبى[1]. وعلى الرغم من ذلك فقد ظل معظمهم، حتى العصر الرومانتيكى ذاته، يجد لزامًا عليه أن يتخذ لنفسه مهنة أخرى معينة : فكان جـيلرت Gellert وهـيردر ولافاتـر Lavater قساوسة، وكان هامان وفنكلمان ولنتس Lenz وهـيلدرلن وفشـته معلمين خصوصيين، وكان جوتشيد وكانت وشيلر وجوريس Goeres وشـلنج والأخـوان جـريم أساتذة جامعيين، على حين أن نوفاليس و ا.ف. شليجل وشلايرماخر وايشندورف وا. ت. ا. هوفمان كانوا موظفين حكوميين.

وبفضـل حـركة "العاصفة والاندفاع"، أصبح الأدب الألمانى ينتمى إلى الطبقة الوسـطى، على الرغم من أن الثوار الشبان لم يكونوا يبدون أى قدر من التساهل نحو الـبورجوازية. ولكـن احـتجاجهم عـلى مظـالم الاسـتبداد وحماستهم للحرية لم يكونا يقـلان أصـالة وإخلاصًـا عـن موقفهـم المضـاد للعقلانـية. وعـلى الرغم من أنهم كانوا جماعـة مفككـة من المفكرين الخياليين، وكانوا جاهلين بشئون العالم، وخارجين عن العـرف الاجـتماعى بجـنون، فقـد كانـت لهم جذور عميقة فى الطبقة الوسطى، ولم يكـن فى وسعهم إنكار هذا الأصل. والواقع أن هذه الطبقة هى التى حملت عبء كل فـترة الـثقافة الألمانية الممتدة من حركة "العاصفة والاندفاع" إلى الحركة الرومانتيكية. وكـان القادة العقليون لذلك العصر يفكرون ويشعرون وفقًا لاتجاهات الطبقة الوسطى، كمـا كـان الجمهور الذى يخاطبونه يتألف أسـاسًا من عناصر الطبقة الوسطى. صحيح أن هـذا الجمهـور لم يكن يشمل الطبقة الوسطى بأسرها على الإطلاق، وكثيرًا ما كان يقتصـر فـى واقع الأمر، على صفوة مختارة محدودة العدد، ومع ذلك فإنه كان يمثل اتجاهًـا تقدميًا، وبفضله تم القضاء نهائيًا على ثقافة البلاط. فقد تطورت البورجوازية إلى طـبقة مـثقفة، متمـيزة عـن طـبقة النـبلاء، بـل عن الطبقة الأكاديمية أيضًا، وعن

---

[1] Johann Goldfriedrich : Gesch. des deutschen Buchhandels, 1908 - 9, PP. 118 ff.

الجماهير العريضة للأمة. وأصبحت ألمانيا الآن "بلد الطبقة الوسطى" بحيث أخذت الطبقة الأرستقراطية تزداد فيها عمقًا بالتدريج، على حين أن البورجوازية كانت تشق طريقها عقليًا، على الرغم من ضعفها السياسى، وتهدم بعقلانيتها الأشكال غير البورجوازية للثقافة. ولقد كانت عقلانية القرن الثامن عشر واحدة من تلك الحركات التى كانت التيارات الرجعية المضادة تستطيع تأخير تقدمها، ولكنها لم تكن تستطيع إيقافه. ولم يكن فى استطاعة أية جماعة اجتماعية أن تقف بمعزل عنها تمامًا، وهذا يصدق بوجه خاص على الطبقة المثقفة الألمانية، إذ أن اتجاهاتها اللاعقلية مستمدة من فهم سيء لمصالحها الحقيقية. وإذن فقد كان الوضع فى ألمانيا يتخلص فيما يلى: أصبح حماة الثقافة يتخذون موقف الطبقة الوسطى من الحياة، وأصبحت طرقهم فى التفكير وأساليبهم فى التجربة مصطبغة بالصبغة العقلانية والثورية، وظهر نمط جديد من المثقف، ليست له ارتباطات باطنة، أى أنه متحرر من التراث والتقاليد، ولكنه لم يكن قادرًا على ممارسة تأثير مناظر فى الواقع السياسى والاجتماعى، بل كان فى كثير من الأحيان غير راغب فى ذلك. وهو يناضل ضد العقلانية التى كان هو ذاته مؤيدًا لها رغم إرادته، وأصبح إلى حد معين رائدًا للنزعة المحافظة التى تصور أنه يكافحها. وهكذا كانت الاتجاهات الرجعية المحافظة ممتزجة فى جميع الأحوال بالاتجاهات التقدمية التحررية[1].

ولقد كان لسنج يعرف أن "انتصار" حركة "العاصفة والاندفاع" على النزعة العقلانية إنما هو خطأ من أخطاء الطبقة الوسطى؛ وهذا أحد العوامل التى تفسر ما أبداه من تحفظ نحو أعمال جوته الأولى، ولاسيما "جوتز Goetz" و"فيرنز"[2]. ومن المؤكد أن نقد الفلسفة العقلانية الشائعة كان له ما يبرره، ولكن تجاهل نقائص العقلانية، فى الوضع القائم عندئذ، كان يقتضى من الذكاء أكثر مما يقتضيه الاهتمام المفرط بهذه النقائض. والواقع أن عصر التنوير، فى كفاحه ضد الكنيسة، التى كانت مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بالحكم المطلق، قد فقد حساسيته تمامًا نحو كل ما يرتبط

---

(1) Cf. Georg Lukács : "Fortschritt u. Reaktion i. d. deutschen Lit." Internationale Literatur, 1945, XV, No. 8/9, P. 89.

(2) Franz Mehring : Die Lessing – Legende, 1893, P. 371.

بالدين والقوى اللاعقلية فى التاريخ. أما الآن فقد أخذ ممثلو حركة "العاصفة والاندفاع" يعودون إلى هذه القوى ليستغلوها ضد واقع عصرهم الرزين الذى لا يعرف أى خيال. وهو الواقع الذى لم يكونوا يشعرون بأى ارتباط به. ولكنهم فى ذلك إنما اقتصروا على الامتثال لرغبات الطبقات الحاكمة، إذ أن هذه الأخيرة كانت تحاول صرف الانتباه عن الواقع الذى تمكنت هى ذاتها من السيادة عليه. فقد كان الحكام يشجعون أية فكرة ترى أن مقصد العالم قابل للتفسير أو للحساب، كما يشجعون صبغ المشكلات بالصبغة الروحية، أملا فى أن يتمكنوا بذلك من تحويل الاتجاه الثورى الذى كانت تسير فيه التطورات فى المجال الثقافى، ومن إقناع الطبقة الوسطى بالاكتفاء بحل أيديولوجى بدلاً من الحل العلمى[1]. وتحت تأثير هذا المخدر، فقدت طبقة المثقفين الألمانية شعورها بالمعرفة الوضعية العقلية، وأحلت محلها الحدس والاستبصار الميتافيزيقى. ومن المعترف به أن اللاعقلية كانت ظاهرة أوروبية شاملة، ولكنها كانت تتخذ فى جميع الأرجاء شكل نزعة وجدانية. ولم تتخذ طابعها المثالى والروحانى الخاص لأول مرة إلا فى ألمانيا؛ فهنا فقط تطورت إلى فلسفة تحتقر الواقع التجريبى. ترتكز على اللازمانى واللانهائى والأزلى والمطلق. وحين كانت الحركة الرومانتيكية تتخذ شكل نزعة وجدانية، كان لا يزال لها ارتباط مباشر بالاتجاهات الثورية التى تؤثر فى مسلك الطبقة الوسطى، أما حين اتخذت شكل نزعة مثالية فوق الطبيعية. فإنها أخذت تزداد تباعدًا عن الفكر التقدمى للطبقة الوسطى. صحيح أن نقطة بداية المثالية الألمانية كانت نظرية "كانت" فى المعرفة، وهى نظرية مضادة للميتافيزيقا، تتغلغل جذورها فى عصر التنوير. ولكن المثالية حولت النزعة الذاتية فى هذا المذهب إلى عزوف مطلق عن الواقع الموضوعى. وانتهت إلى اتخاذ موقف المعارضة الحاسمة لواقعية عصر التنوير. وكانت الفلسفة الألمانية فى شخص "كانت" قد تباعدت عن الجماهير المثقفة غير المتخصصة فى ذلك العصر، وذلك لأسباب أهمها لغتها المعقدة التى كان فهمها مستحيلاً على غير المتخصصين. والتى كان العمق فى نظرها مرادفًا للصعوبة. وهكذا

[1] Cf. Karl Mannheim : "Das konservative Denken." Archiv f. Sozialwiss. U. Sozoalpolit., 1927, vol. 57, P. 91.

أخذ الأسلوب العلمى الألمانى يتخذ بالتدريج هذا الطابع الغامض، اللعوب، الذى تتخلله تلميحات وإشارات لا يعبر عنها تعبيرًا كاملاً، والذى يميزه على نحو قاطع من أسلوب اللغة العلمية فى أوروبا الغربية. وفى الوقت ذاته فقد الألمان أيضًا الإحساس بالحقائق البسيطة الجادة المؤكدة، التى كانت تلقى تقديرًا رفيعًا فى الغرب، واستحوذ عليهم تمامًا الميل إلى التركيبات والتعقيدات التأملية.

ومع ذلك ينبغى ألا ينظر إلى تلك العادة العقلية التى يطلق عليها اسم "التفكير الألمانى" و"العلم الألمانى" و"الأسلوب الألمانى" على أنها تعبير عن طابع قومى ثابت، بل لقد كانت مجرد طريقة فى التفكير والكتابة ظهرت فى فترة محددة من التاريخ الألمانى، أى فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر، واستحدثتها فئة اجتماعية محددة، هى فئة مثقفى الطبقة الوسطى الذين استبعدوا من حكم البلاد ولم يكن لهم تقريبًا أى نفوذ. وقد كان الدور الذى قامت به هذه الفئة فى تطور الطبقة المثقفة الألمانية مماثلاً فى أهميته للدور الذى قام به أدباء عصر التنوير فى تطور جمهور القراء الفرنسى. ولقد سبق أن أكد "توكفيل"، فيما يتعلق بأصل العقلية المميزة للفرنسيين، أنها تدين بميلها إلى الأفكار المعقولة الواضحة العامة للتأثير الهائل لأدب عصر التنوير[1]. وهذا القول يمكن أن ينطبق، مع اختلاف فى التفصيلات، على العقلية الألمانية بما فيها من غرابة وشغف بالمفاجآت والتعقيدات. ففى كلتا الحالتين كانت العقلية السائدة من خلق عصر مارست فيه الطبقة المثقفة التى تسير فى طريق التحرر الذاتى تأثيرًا أكثر دوامًا من أى وقت مضى، فى التطور العقلى للبلدين. ففى الغرب كله أى فى فرنسا وإنجلترا، فضلاً عن ألمانيا، كان القرن الثامن عشر عصرًا شهد بداية التفكير العلمى الحديث، ومعايير التعليم التى لا تزال تعد صالحة إلى حد ما حتى اليوم. ذلك لأن هذه الأخيرة قد ظهرت مع الطبقة الوسطى الحديثة، وإليها تدين برسوخها. مثال ذلك أن توماس مان، فى روايته "الجبل المسحور Zauberberg" ظل يحكم على عصر التنوير من نفس وجهة نظر حركة "العاصفة والاندفاع". فهو بدوره يتحدث عن "التفاؤلية الضحلة" للقرن

---

[1] A. de Tocqueville, Op. cit., PP. 247 – 8. Cf. K. Manheim, loc. Cit.

التربـوى، ويجعـل من شخصية سيتيمبرينى Settembrini ممثلاً للعقلانى الأوروبى الغربى من حيث هو ثرثار عاطل وإنسانى خائر.

ولقـد كـان انعـدام الواقعـية، الـذى يعبر عنه التفكير المجرد واللغة الخفية المضـمون لـدى الشـعراء والفلاسـفة الألمـان، يتمـثل أيضًـا فـى نزعتهم الفردية المبالغ فـيها، وشـغفهم الجـنونى بالأصـالة. فرغبـتهم فى أن يكونوا مختلفين اختلافًا مطلقًا عـن كـل مـن عداهـم، إنمـا هـى، كلغـتهم المعقـدة، مجـرد مظهـر لطبيعـتهم غـير الاجتماعـية. والواقـع أن كـلمات مـدام دى سـتايل "أفكـار جديـدة أكثر مما ينبغى، ولكـن لا توجـد أفكار مشتركة كافية"، إنما هى أوضح تشخيص للعقلية الألمانية. فلم يكـن مـا يفـتقر إلـيه الألمـان هـو كعكـة يـوم الأحـد، وإنمـا الخبز اليومى. وقد كانوا يفـتقرون إلى ذلـك الـرأى العـام الصحى، اليقظ، المعترف به على نحو شامل، والذى فـرض فـى بلـدان أوروبـا الغربية حدًا على المطامح الفردية منذ البداية الأولى، وخلق اتجاهًـا مشـتركًا فى التفكير. وقد أدركت مدام دى ستايل، منذ ذلك العهد المبكر أن الحـرية الفـردية، أو كمـا يسيمها جوته "نزعة التحرر المتطرفة فى الأدب literary sans culottism"، لـدى الشـعراء الألمان، لم تكن سوى تعويض عن استبعادهم من مجال الحياة السياسية الإيجابية.غير أن لغتهم الغامضة و"عمقهم"، وتقديسهم لما هو صـعب معقـد، مسـتمد مـن هـذا المصـدر نفسه. فهو كله لا يعدو أن يكون تعبيرًا عن محاولـة لـتعويض الـنفوذ السياسـى والاجـتماعى الـذى لم يعـترف به لطبقة المثقفين الألمـان. وهـو تعويـض يـتخذ صورة التطرف فى العزلة العقلية وجعل الأشكال العليا للحـياة الثقافـية وقفًـا عـلى صـفوة مخـتارة، مثلما كانت الحقوق السياسية وقفًا على صفوة مختارة أخرى.

ولقـد كـان المـثقفون الألمـان عاجزين عن إدراك أن العقلانية والتجريبية هما الحليفـتان الطبيعيـتان للطبقة الوسطى التقدمية، وهما أفضل لنظام اجتماعى لابد أن يوضـع فـيه حـد للظـلم، إن عـاجلاً أو آجـلاً، ولم تكـن هناك خدمة يستطيع هؤلاء المـثقفون أن يؤدوهـا للـنزعة المحافظة أعظم من الحط من شأن "لغة العقل الهادئة". فقـد كـانوا حائـرين تخـتلط علـيهم الأهداف، وذلك لسببين: أولهما أن الأمراء كانوا يقفـون من حركة التنوير موقف الرعاية والحماية. فى سبيل المظاهر فحسب، وكانوا

يلائمون بين عقلانية النظام القديم المطلق وبين الاتجاه الجديد إلى العناية بالعقل. والسبب الثانى هو التقاليد الدينية للأسر البورجوازية الصغيرة التى كانوا ينتمون إليها، والتى كانت فى كثير من الأحيان تتأثر باشتغال الأب بمهنة دينية، وقد ورث معظم ممثلى طبقة المثقفين هذه التقاليد، التى شهدت فى الفترة التى نتحدث عنها إحياء هامًا بتأثير "مذهب القنوت Pietism"، ومن هنا فقد اقتصرت طبقة المثقفين، فى كفاحها ضد عصر التنوير، على تلك الميادين التى كان يوجد فيها أوسع مجال للحركة المضادة للعقلانية، واستعارت أسلحتها العقلية قبل كل شىء من المجال الدينى والجمالى ولقد كانت التجربة الدينية ذاتها لا عقلية، كما أن تجربة الفن أصبحت لاعقلية بقدر ما تجاوزت المعايير الجمالية لثقافة البلاط. وفى مبدأ الأمر أدمج المجالان سويًا، أسوة بما حدث فى مذهب الأفلاطونية الجديدة[1].

ولكن فيما بعد أعطيت الأولوية فى النظرة الجديدة إلى العالم للمقولات الجمالية. وكان عصر النهضة قد أدرك من قبل، وأكد تلك السمات التى تتمثل فى العمل الفنى، والتى لا ينفذ إليها العقل ولا يمكن تعريفها من خلال المنطق، أى أن هذه السمات لم تكن فى حاجة إلى الانتظار حتى العصر الذى نتحدث عنه لكى تؤكد؛ لكن القرن الثامن عشر لفت الأنظار لأول مرة إلى اللامعقولية وعدم الانتظام الأساسيين فى الخلق الفنى. فقد كان هذا العصر المضاد للسلطة، الذى يعارض النزعة الأكاديمية فى فن البلاط معارضة واعية منظمة، كان أول عصر ينكر أن للوظائف الذهنية ذات الصبغة العقلانية الواعية، والذكاء الفنى والملكة النقدية، أى دور فى ظهور العمل الفنى. وعلى أية حال فإن توطيد دعائم النزعة المضادة للعقلانية ولقد لقى فى ميدان الفن معارضة أقل من تلك التى لقيها فى المجال النظرى. ومن هنا فإن الاتجاهات المعارضة لحركة التنوير انسحبت فى البداية إلى المواقع الجمالية، وغزت العالم العقلى من نقطة الارتكاز هذه. ونقل البناء المنسجم للعمل الفنى من المجال الجمالى إلى الكون بأسره، ونسبت إلى خالق الكون مقاصد خفية، كما حدث من قبل فى حالة أفلوطين. وهكذا نجد شخصًا مثل جوته، الذى لم يكن فى سائر

---

(1) آخر المذاهب الكبرى فى فلسفة العالم القديم، وكانت لها نزعة روحانية قوية، مزجت فيها بين التجربة الدينية والتجربة الجمالية، وجعلت من الجمال مظهرًا أصيلاً للروح الإلهية. (المترجم)

المجـالات ذا مـيول صوفية، يقول : "إن الجميل مظهر للقوى الخفية فى الطبيعة". وكانـت الفلسفة الطبيعية للحركة الرومانتيكية تدور بأسرها حول هذه الفكرة. وأصبح عـلم الجمـال هو المبحث الرئيسى والأداة الهامة للميتافيزيقا. بل إننا نجد فى نظرية المعـرفة عـند "كانـت" ذاتـه أن الـتجربة مـن خلـق الذات العارفة، مثلما كان العمل الفـنى يعـد دائمًـا نـتاجًا للفنان الذى هو حقًا مقيد بالواقع، ولكنه مسيطر عليه. وقد رأى كانـت أنـه لا يسـتطيع أن يقـول أى شـىء تقريبًا عن تركيب الشىء فى ذاته، ولكـنه يستطيع أن يقول الكثير عن تلقائية الذات، كما حول المعرفة، التى كانت فى نظـر العصر الكلاسيكى القديم والعصور الوسطى بأسرها تعد صورة مطابقة للواقع، إلى ظاهـرة تعتمد على العقل. وهكذا فإن التعارض بين الموضوعية وبين حرية الذات أخذ يقـل بمضـى الوقـت، وفـى نهايـة الأمـر أصبح الواقع، بوصفه موضوعًا للمعرفة، هو المجـال غـير المقـيد للـذات الخلاقـة. فكـيف أمكـن أن يحدث هذا التغير فى تصور العـالم؟ صـحيح أن المذاهب الفلسفية تدون على الورق فى المكتبات وقاعات الدرس. وإذا كـان ذلـك يحـدث مـع ذلـك مـن آن لآخر، كما حدث بالفعل فى حالة المثالية الألمانـية، فـإن هـناك أسـبابًا عملـية مؤكدة لهذا بدوره. فقد كانت دراسات الفلاسفة الألـمان محوطة بجدار سميك لا ينفذ منه شىء، وكانت التجربة التى طور منها هؤلاء الفلاسـفة مذاهـبهم هـى بعيـنها انعـزالهم ووحدتهـم وافـتقارهم إلى الـتأثير فى مجال الشـئون العملـية. وكانت نزعتهم الجمالية تعبر من جهة عن عزلتهم عن العالم الذى ثبت أن "الذهن" لا حيلة له فيه، كما كانت من جهـة أخرى هى الطريق غير المباشر نحـو تحقـيق مـثل إنسانى أعلى لم يكن من الممكن تحقيقه بالطريقة المباشرة، طريقة التربية السياسية والاجتماعية.

ولقـد أصبح اسمـا فولـتير وروسـو عـلى كـل لسان فى ألمانيا فى نفس وقت اشـتهارهما فـى بيئـتهما الأصـلية تقريبًا، ولكن تأثير روسو كان أعمق وأوسع إلى حد هـائل مـن تأثير فولتير. بل أن روسو لم يجد فى فرنسا ذاتها من المؤيدين المتحمسين بقـدر ما وجد فى ألمانيا. فقد كانت حركة "العاصفة والاندفاع" بأسرها، ومعها لسنج وكانـت وهيردر وجوته وشلنج، معتمدة عليه، وكانت تعترف بدينها له. ورأى كانت فـى روسـو "نـيوتن العـالم الأخلاقى"، ووصفه هيردر بأنه "قديس ونبى". كذلك فإن

السلطة التى وصل إليها شافتسبرى فى ألمانيا كانت قريبة من الشهرة التى استمتع بها فى بلاده الأصلية ذاتها. والواقع أن الكتاب الإنجليز المتخصصين فى القرن الثامن عشر لم يكونوا يعزون إلى شافتسبرى أهمية خاصة، وكانوا يعجزون عن فهم السبب الذى تمكن من أجله كاتب "من الدرجة الثانية" كهذا من أن يبلغ كل هذه الشهرة فى ألمانيا[1]. ولكنا لو اختبرنا الأوضاع فى ألمانيا عن كثب لما كان من الصعب أن نفسر كيف أن مفكرا معاديا للعقلانية مثل شافتسبرى، بإيمانه بالقيم الروحية ومعارضته لجون لوك، وحماسته الأفلاطونية، وفكرته الأفلاطونية المحدثة عن الجمال بوصفه الماهية الكامنة العميقة للألوهية، كان له على الألمان مثل هذا التأثير العميق. فقد كان شافتسبرى يمثل بدقة الأرستقراطى المنتمى إلى حزب الأحرار، وكانت فكرة الجمال الخير Kalokagathia فى مثله العليا التربوية، وفلسفته الأخلاقية المصطبغة بالصبغة الجمالية، خير ما يعبر عن خصائصه العقلية المميزة. ولم يكن التهذيب الذاتى self - breeding عنده سوى ترجمة للانتقاء الأرستقراطى من المجال المادى إلى المجال العقلى والأخلاقى. وقد انعكس الأصل الاجتماعى لمثله الأعلى فى الشخصية بطريقة لا لبس فيها ولا غموض فى فكرته القائلة أن الصراع بين الغرائز الأنانية والغيرية، وهو الصراع الذى يؤدى إلى انحطاط أخلاقى للطبقات الدنيا من البشر، يتم التغلب عليه فى الطبقات العليا "المتعلمة"، كما انعكس هذا الأصل فى توحيده بين الحق والخير وبين الجمال. فالفكرة القائلة أن الحياة عمل فنى يبدعه المرء مسترشدًا بغريزة لا تخيب (هى "الحاسة الخلقية")، مثلما يسترشد الفنان بعبقريته — هذه الفكرة كانت مفهومًا أرستقراطيًا أخذت به الطبقة المثقفة الألمانية بحماسة بالغة، إذ أن من السهل تمامًا تشويه هذه الفكرة وتفسير طابعها الأرستقراطى بأنه وعى بالسمو العقلى.

وعلى حين أن العالم كان يبدو فى نظر حركة التنوير شيئًا معقولاً تمامًا، قابلاً للفهم والتفسير، فإن حركة "العاصفة والاندفاع" كانت تعده شيئًا غير قابل للفهم، غامضًا، لا معنى له من وجهة نظر العقل البشرى. مثل هذه الآراء ليست

---

[1] **Christian F. Weiser : Shaftesbruy u. d. deutsche Geistesleben, 1916, PP. IX, XII.**

مجـرد نـتاج للـتفكير المـنظم، ولا تخضع للقواعد المنطقية، بل أن أحد الموقفين يعبر عـن شعور بالقدرة على السيطرة على الواقع أو التغلغل فيه على الأقل، والآخر تعبير عـن الشـعور بالضـياع والعـزلة فـى هـذا الواقـع. ومن المؤكد أن الطبقات الاجتماعية والأجيال الكاملة لا يمكن أن تتخلى عن العالم طواعية؛ ولو اضطرت إلى ذلك، فإنها تخـترع فـى كـثير مـن الأحـيان أجمل الفلسفات والقصص الخرافية والأساطير، لكى تـرتفع بالقهـر الذى خضعت لـه إلى مجال الحرية والروحانية و"الجوانية" الخالصة. وعـلى هـذا النحو نشأت نظريات التحقيق الذاتى "للفكرة" فى التاريخ، والأمر المطلق للشخصـية الأخلاقـية، والقـانون الـذى يفرضه الفنان الخلاق على ذاته، وغيرها من الـنظريات المماثلـة. ولكـن ربما لم يكن هناك شىء يعبر بأكبر قدر من العمق والشمول عـن الدوافـع التى استخلصت منها حركة "العاصفة والاندفاع" نظرتها إلى العالم بقدر مـا يعـبر عـنها مفهـوم العـبقرية الفنـية، الـذى وضـعته فى قمة القيم البشرية. فهذا المفهـوم يتضـمن أولاً معـيارى اللامعقـول والذاتى، اللذين أكدتهما حركة الرومانتيكية المسـبقة، فـى مقـابل اتجاه عصر التنوير إلى التعميم والتأكيد القطعى الجازم. كما أنه يتضـمن تحويـل القهـر الخـارجى إلى حـرية باطنة، تتسم بالتمرد والطغيان فى نفس الآن. وأخـيرًا فهـو يتضـمن مـبدأ الأصـالة، الـذى أصبح ، فى هذه اللحظة التى بدأ فـيها الأديـب يـتحرر وأخـذ فيها التنافس يشتد ساعة بعد أخرى، أهم الأسلحة فى صـراع الطـبقة المـثقفة مـن أجـل الـبقاء. فالخلق الفنى، الذى كان بالنسبة إلى العصر الكلاسـيكى الخاضـع لتقالـيد البلاط، وكذلك بالنسبة إلى عصر التنوير، نشاطًا ذهنيًا محـدد المعـالم، مبنـيًا عـلى قواعـد للـذوق يمكـن تفسيرها وتعلمها قد بدا الآن عملية غامضـة مسـتمدة مـن مصـادر لا يمكـن كشـف أسـرارها، كالإلهام الإلهى، والحدس الأعمـى، والحـالات النفسية التى لا يمكن حسابها. وعلى حين أن العبقرى كان فى نظـر الحـركة الكلاسـيكية وحـركة التـنوير شخصًا يتميز بذكاء أرفع، ويتقيد بالعقل والـنظر والـتاريخ والـتراث والتقاليد، فإنه أصبح فى نظر الحركة الرومانتيكية المسبقة وحـركة "العاصـفة والاندفاع" تجسيدًا لمثل أعلى يتميز قبل كل شىء بالافتقار إلى كل هـذه القيود. فالعبقرى ينقذ من تعاسة الحياة اليومية، وينقل إلى عالم حـالم من حرية الاختـيار الـتى لا يقـيدها أى قيد. فى هذا العالم يحيا متحررًا من أغلال العقل، بل

مالكا لقوى صوفية تتيح لـه الاستغناء عن التجربة الحسية المعتادة. وهكذا يقول لافاتر Lavater : "إن للعبقرى بصيرة كاشفة، أى أن مشاعره تطغى على قدراته على الملاحظة. فهو لا يلاحظ، بل يرى، ويشعر". ومن المؤكد أن الجوانب اللاعقلية واللاشعورية لمفهوم العبقرية قد ظهرت لأول مرة فى حركة الرومانتيكية المسبقة فى أوروبا الغربية، وذلك أولاً فى كتاب ادوارد يـنج: "خواطر عن التأليف الأصيل Conjectures on Original Composition (١٧٥٩) ولكن العلاقة بين العبقرى وبين الشخص الموهوب فحسب، هى فى هذه الحالة الأخيرة أشبه بالعلاقة بين "الساحر" و"المعمارى البارع"، على حين أن العبقرى أصبح هو العملاق المتمرد الشبيه بالآلهة فى نظر حركة "العاصفة والاندفاع". فلم يعد العبقرى ساحرًا لديه خدع وألاعيب يستحيل تتبعها، وإن كانت تظل مع ذلك خدعًا طبيعية، بل أصبح هو الحفيظ على حكمة غامضة، و"المتحدث عن أمور لا يمكن التحدث عنها"، والمشرع فى عالم خاص به، تسوده قوانين هو الذى سنها[١]. وأهم ما يميز مفهوم العبقرية هذا عن مفهوم "ينج"، هو الذاتية المتطرفة التى يدين بها للوضع الخاص فى ألمانيا. صحيح أن الجوانب الشخصية للإبداع الفنى كانت معروفة من قبل فى العالم اليونانى وفى عصر النهضة، ولكن أيًا من هذين العصرين لم يصل على مفهوم للفن يمكن مقارنته، من حيث الذاتية، بمفهوم القرن الثامن عشر[٢]. ومع ذلك، فحتى فى القرن الثمن عشر ذاته، كانت ألمانيا هى البلد الوحيد الذى تطورت فيه النزعة الذاتية فى الفن حتى أصبحت سعيًا جنونيًا وراء الأصالة، لا يمكن تفسيره على أنه مجرد احتجاج على قطعية عصر التنوير، وعلى أنه دعاية ذاتية يقوم بها أدباء يتنافسون فيما بينهم. بل أن على المرء لكى يفهم هذه النزعة الذاتية، أن يأخذ فى اعتباره أيضًا ذلك الاحترام الهائل الذى كان يقابل به "الشخص النشط"، و"الإنسان الكريم". فلم يكن من الممكن بطبيعة الحال أن تظهر هذه الذاتية المتطرفة،

---

(١) **Rudolf Unger : Humann u. d. Aufklaerung, 1925, 2nd edit., I, PP. 327 – 8.**

(٢) **Cf. B. Schweitzer : Der bildende Kunstler u. der Begriff des Kuenstlerischen in der Antike, 1925, P. 130 – Alfred Stange : "Die Bedeutung des Subjektivistischen Individualismus fuer die europaeische Kunst von 1750 – 1850." Deutsche Vierteljahrsschrift f. Literaturwiss. u. Geistesgesch., vol. IX, No. I, P. 94.**

التى سميت عن حق: "فيض من الخبل البورجوازى"[1]، إلا فى عالم بورجوازى متحرر نسبيًا، مستقل عن الأخلاق الطبقية للأرستقراطية، وعن روح التضامن السائدة فيها، تسوده روح المنافسة الحرة. ولكن لولا التناقض النفسانى للطبقة المثقفة الألمانية المكبوتة المهددة، التى كانت تبحث دائمًا عن تعويض، وتتأرجح دون استقرار بين الاستسلام والجرأة، والتشاؤم والاستبشار، لكان من العسير أن تتخذ ذلك الطابع المرضى المميز لحركة "العاصفة والاندفاع". ومع ذلك فليست النزعة الذاتية وحدها هى التى كانت تغدو مستحيلة التصور لولا هذا التناقض الباطن، وهذا الاتجاه إلى الإفراط فى التعويض عن نواحى النقص فى الحياة العملية، بل إنه ليكون من المستحيل أيضًا فى هذه الحالة أن نتصور ما حدث فى حركة الرومانتيكية المسبقة فى ألمانيا من انحلال للبناءات الشكلية فى الفن، وما تتسم به هذه الحركة من هروب إلى الإسراف والافتقار إلى الشكل، أو أن نفهم رأيها القائل أن كل شكل زائف ناقص فى أساسه. ذلك لأن العالم، الذى كان قد أصبح غريبًا معاديًا فى نظر حركة الرومانتيكية المسبقة، لم يكن يصلح فى نظرها مادة تشكل فى هيئة كاملة، ومن هنا فإن أصحاب هذه الحركة جعلوا من البناء المفتت لنظرتهم إلى العالم، ومن الطبيعة المجزأة لموضوعاتهم، رموزًا للحياة ذاتها. فكلمة جوته القائلة أن كل القوالب كاذبة، مستمدة من نظرة هذا الجيل إلى الحياة، وهى تنسجم تمامًا مع كلمة هامان Hamann ، الذى قال أن جميع المذاهب هى "فى ذاتها عقبة وجه الحقيقة"[2].

ولو تأملنا بناء حركة "العاصفة والاندفاع" من وجهة نظر علم الاجتماع، لوجدناه أشد تعقيدًا حتى من الأشكال الأخرى التى اتخذتها حركة الرومانتيكية المسبقة فى أوروبا الغربية. ويرجع ذلك إلى أن الطبقة الوسطى وفئة المثقفين الألمان لم يكونوا قد اندمجوا فى حركة التنوير إلى الحد الذى يجعلهم يركزون أنظارهم بشدة على أهداف الحركة ولا ينحرفون عنها. كما يرجع أيضًا إلى أن صراع هاتين الفئتين ضد عقلانية نظام الحكم المطلق كان فى الوقت ذاته صراعًا ضد الاتجاهات التقدمية

---

[1] L. Balet – E. Gerhard, Op. cit., P. 228 .

[2] Hamann's "Leben und Schriften von C.H. Gildemeister", 1857 – 73, vol. V, P. 228.

فـى ذلـك العصر. فهم لم يدركوا أبدًا أن عقلانية الأمراء تمثل، بالنسبة إلى المستقبل، خطـرا أقـل من اللاعقلانية السائدة بين أفراد طبقتهم ذاتها. وهكذا فإنهم تحولوا من أعـداء لـلحكم المطلـق إلى أدوات فـى يـد الرجعـية، ولم يكونوا أكثر من خدام لمصالح الطـبقات المـميزة حين هاجموا المركزية البيروقراطية. وبطبيعة الحال فإن صراعهم لم يكـن موجهًـا ضد اتجاه النظام القائم إلى التسوية الاجتماعية، وهو الاتجاه الذى كان يـتعارض مـع مصالح الطبقة الأرستقراطية والطبقة الوسطى العالية، وإنما كان موجهًا ضـد اتجـاه ذلـك الـنظام إلى التعمـيم وتجاهل كل تميز وتنوع عقلى. فكانوا يناصرون حقـوق الحـياة، والوجـود الفـردى، والـنمو الطبـيعى والعضوى، ضد النزعة الشكلية الجامدة للدولة ذات الصبغة العقلانية، وكان هدفهم هو إنكار الدولة البيروقراطية بما فـيها مـن تعمـيم آلى وتنظـيم صارم لا يفلت منه أحد، ولكنهم كانوا يهدفون أيضًا إلى نـبذ الـنزعة الإصـلاحية القائمة على التخطيط والتنظيم فى عصر التنوير. وعلى الرغم مـن أن فكـرة الحـياة التلقائـية اللاعقلـية كانـت لا تزال ذات طبيعة غير محددة ولا مسـتقرة، وكانـت قطعًـا معادية لحركة التنوير، وإن لم يكن هدفها قد أصبح محافظًا بصـورة واضـحة بعـد، فإنهـا كانـت تـنطوى مـنذ ذلـك الحـين عـلى ماهية الفلسفة المحافظـة بأسـرها. وكـان الانتقال يسيرًا من نقطة بدايتها هذه إلى القول بوجود مبدأ "للحياة" يتسم بالطابع الصوفى فوق العقلى، وتبدو عقلانية فكر التنوير، فى مقابله، غـير طبيعـية، جـامدة، متعصـبة، كمـا كان من السهل بعد ذلك تصوير ظهور النظم السياسـية والاجتماعـية مـن "الحـياة" التاريخـية عـلى أنـه نمـو "طبيعى"، أى فوق البشـرى وفـوق العقلى، وذلك من أجل حماية هذه النظم من كل الهجمات المتعمدة، ولضمان استمرار النظام القائم.

وقـد يـبدو مـن المسـتغرب لأول وهلة أن نجد النزعة المحافظة، التى اعتدنا أن نـربط بيـنها وبـين فكـرة الـدوام والاسـتمرار، تؤكـد فـى هـذه الحالة قيمة الحياة والـنمو، عـلى حـين أن الـنزعة المتحررة، التى ترتبط فى أذهاننا عادة بفكرة الحركة والديناميكـية، تتخذ موقفًا يرتكز على العقل. وقد بذلت محاولة لإرجاع هذه المفارقة الواضـحة إلى ذلـك الـتحالف الواضح الجلى مع العقلانية، الذى نما فى ظله التفكير الـثورى للطـبقة الوسـطى، عـلى حـين أن التـيار العكسـى اتخـذ لنفسه وجهة النظر

الأيديولوجية المضادة من أجل "المعارضة فحسب"[1]. ولكن الصعوبة فى هذه المشكلة إنما ترجع إلى أن العلاقة بين الاتجاهات السياسية المختلفة فى القرن الثامن عشر وبين العقلانية ليست واضحة المعالم، وأن النزعة المحافظة ذاتها كانت فى ذلك العصر تنطوى على صبغة معينة من العقلانية. فالحقيقة التى تتحكم فى الموقف الخاص لحركة "العاصفة والاندفاع" بين حركة التنوير والحركة الرومانتيكية هى أن من المستحيل الاقتصار على الربط بين العقلانية والتقدم، من جهة، وبين اللاعقلانية والرجعية من جهة أخرى، وأن العقلانية الحديثة ليست ظاهرة محددة لا لبس فيها ولا غموض بل هى إلى حد معين سمة عامة للتاريخ الحديث. فمنذ عصر النهضة تركت العقلانية طابعها الخاص على كل فترات التطور وجميع طبقات المجتمع، وكانت تارة تبدى ميلاً إلى المرونة والحركية الذهنية، وتارة أخرى تصبو إلى ما هو دائم يسرى على نحو شامل. فعقلانية عصر النهضة الإيطالى من نوع يختلف عن عقلانية العصر الكلاسيكى الفرنسى، كما أن عقلانية عصر التنوير مختلفة بدورها كل الاختلاف عن عقلانية أرستقراطية البلاط والملكية المطلقة. ولقد كانت هناك عقلانية تقدمية للطبقة الوسطى، ولكن كانت هناك أيضًا عقلانية مميزة للطبقة المحافظة. ذلك لأن الطبقة الوسطى فى عصر النهضة كان عليها أن تكافح ضد العادات والتقاليد الجامدة التى تشل كل تقدم، ومن هنا كانت عقلانيتها ذات طابع دينامى معاد للتقاليد، يتجه نحو تحقيق أقصى قدر من الكفاءة والفعالية. أما الأرستقراطية فى هذه الفترة ذاتها فكانت ذات طابع فروسى رومانتيكى، لا يقوم على العقل ولا يصطبغ بالصبغة العملية. ولكن ضغط التطورات الاقتصادية من بداية القرن السادس عشر فصاعدًا دفع هذه الطبقة الأرستقراطية إلى أن تتكيف على نحو متزايد مع عقلانية الطبقة الوسطى، مع تعديل لبعض مظاهر هذه الطريقة فى التفكير والتجربة. وهكذا نجدها أولاً تتخلى عن الاتجاه المضاد للتقاليد فى الأيديولوجية العقلانية للطبقة الوسطى، وتعوض ذلك باستبعاد كل العناصر الخيالية والرومانسكية من فهمها الخاص للعالم، الذى تسوده روح العصور الوسطى. كما

[1] K. Mannheim, lox. cit., P. 470 .

نجدها خلال القرن السابع عشر تضع فلسفة للنظام الدقيق كانت "مضادة للدينامية" بقدر ما كانت "معقولة". ولقد كانت الطبقة الوسطى فى عصر التنوير خاضعة فى البداية لتأثير هذه الأرستقراطية ذات التفكير العقلانى، ومنها اقتبست المثل الأعلى لمستوى فى الحياة يتميز بأنه معيارى دقيق التنظيم، وإن كانت قد ظلت متمسكة، فى نواح أخرى، بالشكل الأقدم عهدًا للعقلانية، المستمد من عصر النهضة، وعملت باطراد على تطوير مبدأ الكفاءة والمنافسة الاقتصادية. غير أن الطبقة الوسطى فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر انصرفت فى بعض النواحى عن العقلانية، وتركت لطبقة النبلاء والطبقة المتوسطة العليا مهمة تفسيرها مؤقتًا. وهكذا أصبحت القطاعات المتوسطة من البورجوازية متأثرة بنزعة روسو، عاطفية ورومانتيكية، على حين أن الطبقات العليا كانت تزدرى كل هذا الهراء العاطفى، وظلت محتفظة بولائها لنزعتها العقلية الخاصة. ومع ذلك فإن الطبقة الوسطى التقدمية احتفظت بالطابع الدينامى المضاد للتقاليد فى نظرتها إلى الحياة، مثلما تمسكت الطبقات المحافظة بالنزعة التقليدية لفلسفتها الاجتماعية، على الرغم من عقلانية مبادئها الأخلاقية وموقفها من الفن. ومع ذلك فإن الطابع الدينامى المميز الذى ينسب عادة إلى النظرة التقدمية المتحررة إلى الحياة، لو اختبر بدقة، لتبين أنه لا يعدو أن يكون صفة مجازية، شأنه فى ذلك تمامًا شأن الطابع السكونى (الاستاتيكى) الذى ينسب إلى العقلانية. فالنزعة التحررية والنزعة المحافظة تتسمان معا بأنهما دينامية وعقلانية فى الآن نفسه، ولقد كان من المستحيل عليهما أن تكونا على أى نحو آخر فى هذه المرحلة من التطور، التى كانت فيها العصور الوسطى تصفى تصفية نهائية. ولم يعد هناك الآن من أعداء للعقلانية سوى المثاليين، الذين أربكهم الموقف الاجتماعى المعقد، وكذلك دعاة النزعة المحافظة — حسب ما كانوا يصفون أنفسهم. فلم يكن الأخيرون يناصرون حقوق "الحياة" ضد العقل لأن العقلانية فقدت بالفعل سلطتها ونفوذها، بل لأن التفكير العينى، المبنى على الواقع، والذى سوف يدعى كل من الطرفين بعد وقت قصير أنه هو الذى يحتكره، قد اكتسب قيمة جديدة مضاعفة.

وربمـا كان هيردر هو الشخصية المميزة بحق للأدب الألمانى فى القرن الثامن عشر. فهـو يجمـع فى ذاته بين أهم تيارات العصر، ويعبر على أوضح نحو عن ذلك الصـراع الأيديولوجـى، وذلـك المـزيج من الاتجاهات التقدمية والرجعية، الذى يسود مجـتمع ذلـك العصـر. فهـو يحتقر "الثقافة العقلية العملية" لعصر التنوير، ولكنه من جهـة أخـرى يـتحدث عن عصره على أنه "قرن عظيم بحق"، ويتصور أن من الممكن التوفـيق بـين آرائه المضادة للعقلانية وبين التحمس للثورة الفرنسية، مثلما كان معظم المثقفين والكتاب الألمان، وضمنهم كانت وفيلاند Wieland وشيلر وفريدرش شليجل وفشـته، أنصـارًا متحمسـين للـثورة الفرنسية فـى الـبداية، ولم يتخلوا عنها إلا بعد "المؤتمـر Convention". وقـد سـار تطـور هـيردر فى نفس الطريق الذى سارت فيه فـئة المـثقفين الألمـان، مـن نـزعة الـتمرد فـى حـركة "العاصفة والاندفاع" إلى الموقف الـبورجوازى السائد فى العصر الكلاسيكى، والذى يتسم برؤية أوضح، وإن كان يتسم بمـزيد مـن الاستسلام. والواقع أن هيردر يعد مثلاً يلقى أوضح ضوء ممكن على أهمية فيمار فى الأدب الألمانى. فقد حل تأثير جوته فيه محل تأثير هامان وياكوبى، وزاده قـربًا مـن العقلانـية. وقـد كتـب رثـاء قصيرًا للمفكر لسنج، المناضل الشجاع من أجل الحقـيقة، ولم يقتصـر عـلى تجـاوز نـزوعه السابق إلى التمسك بأصول الدين، بل لقد أضـفى عـلى عقـيدته طابعًـا جمالـيًا، وطـبق نظريـته فـى أصل الأغنية الشعبية على الوثـائق الأصـلية للديـن، بحيـث أصبح الكتاب المقدس فى نظره، آخر الأمر، مجرد نمـوذج قديـم العهد للشعر الشعبى. ومن جهة أخرى فقد وجد أن من المستحيل عليه أن يتخلى تمامًا عن ماضيه؛ فتحولت الروابط التى كانت تجمعه بالكنيسة فى شبابه إلى نـوع مـن التزمـت الأخلاقى، كما أن فلسفته فى التاريخ، التى تقترب كل القرب مـن آراء بيرك Burke، تشهد بمدى استمرار تغلغل جذور العالم المحافظ فيه. ولقد كـان العنصـر المشـترك بينه وبين بيرك هو قبل كل شىء رغبته فى أن يفهم الأشكال المـتغيرة ويغيرها ويخرقها[1]. وعلى الرغم مما كان يتصف به هيردر من تقوى وادعة، فـإن نظـرته إلى الـتاريخ، التى تؤكد أشكاله المتغيرة، وتتخذ من الدورة النباتية نقطة

---

(1) Friedrich Meuseul : Edmund Burke u. d. franz Revol., 1913, PP. 127 – 8 .

بداية لها، وترى أن هناك نموًا من البذرة إلى البرعم والزهرة، ومن الازدهار إلى الذبول والموت، هى فى جميع مظاهرها تعبير عن نظرة متشائمة أساسًا إلى العالم، تنطوى، منذ ذلك الوقت المبكر، على بذور نظرية شبنجلر فى تدهور الحضارات[1].

ولقد وصفت النزعة الكلاسيكية عند هيردر وجوته وشيلر بأنها "النهضة" الألمانية المتأخرة، وبأنها معادلة للنزعة الكلاسيكية الفرنسية. ولكن الفارق الرئيسى بينها وبين جميع الحركات المماثلة خارج ألمانيا هو أنها تمثل مركبا من اتجاهات كلاسيكية ورومانتيكية، بل هى تبدو رومانتيكية تمامًا، ولاسيما من وجهة النظر الفرنسية[2]. ولكن أصحاب النزعة الكلاسيكية من الألمان، الذين كانوا جميعهم تقريبًا. من أعضاء حركة "العاصفة والاندفاع" فى شبابهم، والذين يستحيل فهمهم بدون عبادة الطبيعة عند روسو، قد تخلوا فى الوقت ذاته عن عداء روسو للحضارة وعن نزعته العدمية . فقد كانوا يعيشون فى حالة شغف محموم بالثقافة والتعليم، ولم يكن يدانيهم فى ذلك أى جيل آخر من الكتاب منذ عهد أصحاب النزعة الإنسانية، وكانوا يرون أن الحامى الحقيقى للثقافة هو المجتمع المتحضر، لا الفرد الموهوب[3]. فالمثل الأعلى للتعليم عند جوته، قبل غيره، لم يكن يتحقق بالطريقة الصحيحة إلا فى ثقافة مجتمع كامل، وكان معيار قيمة هذا التعليم فى نظره هو مقدار تلاؤم منجزات الفرد مع النمط البورجوازى للحياة. على أن هذا الفهم للثقافة هو الذى يميز طبقة من الأدباء نالت بالفعل حظها من النجاح والتقدير، واكتفت بما حظيت به من التكريم، ولم تعد تشعر بأى نوع من السخط إزاء المجتمع. ولكن هذا النجاح لا يعنى أن الكتاب الكلاسيكيين أصبحت لهم فى أى وقت شهرة شعبية، بل أن أعمالهم لم تتغلغل فى حياة الأمة بنفس العمق الذى تغلغلت به الأعمال الكلاسيكية للأدب الفرنسى والإنجليزى فيها. وكان جوته نفسه هو الكاتب الأقل شعبية من الجميع . فلم تكن شهرته، خلال حياته، تمتد إلا إلى قطاع مثقف محدود تمامًا، بل أن كتاباته فيما بعد لم تكن تقرأ تقريبًا خارج نطاق المثقفين. وقد شكا مرارًا من عزلته، على الرغم من أنه كان بحق، كما قال شيلر. "أكثر الناس

---

(1) Hans Weil : Die Entstehung des deutschen Bildungsprinzips, 1930, P. 75.

(2) Julius Peterson : Die Wesensbestimmung der Romantik, 1926, P. 59 .

(3) H.A. Korff : "Die erste Generation der Goethezeit." Zeitschr. F. Deutschkunde, 1928, vol. 42, P. 641.

قدرة على الاتصال بالغير"، وكانت نفسه تهفو إلى التعاطف والفهم والتأثير فى الآخرين. وتدل الكمية الضخمة من الرسائل التى خلفها، والمحادثات التى سجلت معه، على مقدار ما كان يعنيه بالنسبة إليه الاتصال والتبادل العقلى، والتنمية المتبادلة للأفكار. ومع ذلك فقد كان جوته على وعى تام بأن تأثيره منعدم، وكان الافتقار إلى الاتصال المتبادل فى الحياة العقلية الألمانية هو فى نظره علة الطابع الخاص الذى اتخذه الأدب الألمانى بوجه عام، بل ذلك الطابع الذى اتخذته كتاباته الخاصة. ولقد كانت فترة شعبيته الحقيقية هى فترة شبابه، عندما نشر "جوتس Goetz" و"فيرتر". أما بعد انتقاله إلى فيمار وبدء اشتغاله بالأعمال الرسمية، فإنه اختفى من الحياة الأدبية إلى حد ما[1]. وفى فيمار كان جمهوره يتألف من ستة أشخاص — الدوق، والدوقتين، والسيدة فون شتين، وكنيبل Knebel وفيلاند Wieland — ولهذا الجمهور كان يقرأ بصوت مرتفع أعماله الجديدة التى لم تكن كثيرة أو كبيرة، أى كان يقرأ فصولاً منفردة وفقرات من مؤلفاته. ولكن علينا ألا نسرف فى الخيال فنتصور أن هذا الجمهور كان متفهمًا له بعمق[2]. فأفضل وصف للموقف هو ذلك الذى يتمثل فى حادثة مدرب الكلاب، الذى سمح له بعرض ألعابه فى مسرح البلاط على الرغم من احتجاجات جوته القوية. ونستطيع أن نتخيل الحالة فى البلاطات الأخرى، إذا كانت الحالة بمثل هذا السوء فى فيمار! والواقع أنه لم يكن يوجه إلى الأدب فى ذاته اهتمام خاص فى فيمار، بل إن القراءة كانت فى هذا البلاط بدوره، كما فى أوساط البلاط الأخرى، وبين طبقة النبلاء بوجه عام، تقتصر فى معظم الأحيان على آخر الكتب الفرنسية[3]. أما بالنسبة إلى الجمهور الواسع، بقدر ما كان لديه أى اهتمام بالأدب الجاد أصلاً، فقد أصبح شيلر هو محور الاهتمام خلال الفترة التى قضاها جوته فى إيطاليا. مثال ذلك أن "دون كارلوس" لقيت استقبالاً أشد حماسة بكثير مما لقيته "تاسو". ولكن الشخصيات التى حققت أعظم نجاح أدبى لم تكن جوته ولا شيلر، وإنما جسنر Gessner وكوتسيبوه Kotzebue . فلم يبلغ جوته مكانته الفريدة فى الأدب الألمانى إلا بعد ظهور

(1) Viktor Hehn : Gedanken ueber Goethe, 1887, P. 65 .

(2) Ibid., P. 74 .

(3) Ibid., P. 89 .

الرومانتيكيين ، وحماستهم "لفيلهلم ميستر Wilhelm Meister" قبل كل شيء[1].
والواقع أن تحمس الرومانتيكيين لجوته هو أوضح مظاهر ذلك الاشتراك العميق في المصالح الذى كان، على الرغم من كل الخلافات الشخصية والأيديولوجية، اشتراكًا لا يمكن الخروج عنه، والذى كان يجمع فى وحدة واحدة بين الحركتين الكلاسيكية والرومانتيكية، بل يجمع كل فترة الثقافة الألمانية ابتداء من "العاصفة والاندفاع" فصاعدًا. فالفن هو التجربة العظيمة التى يشتركون فيها، ليس فقط بوصفه موضوعًا لأسمى لذة ذهنية، أو بوصفه الطريق الوحيد الذى ظل مفتوحًا لكى يحقق الإنسان كماله الشخصى، بل أيضًا بوصفه الأداة التى تستطيع بها الإنسانية أن تستعيد براءتها المفقودة، وتمتلك الطبيعة والثقافة فى آن واحد. فالتربية الجمالية، فى نظر شيلر، هى الخلاص الوحيد من الشر الذى أدركه روسو، أما جوته فإنه يذهب أبعد من ذلك، عندما يقول أن الفن هو محاولة الفرد أن "يحفظ نفسه ضد القوة الهدامة للكل." وهنا تصبح للتجربة الفنية نفس الوظيفة التى كان الدين، حتى ذلك الحين، هو وحده القادر على تحقيقها: إذ أصبحت هذه التجربة القلعة التى يحتمى بها المرء ضد الفوضى والاضطراب.

وتكفى جملة كهذه لإعطاء المرء فكرة عن نظرة جوته إلى الحياة، التى كانت مستقلة تمامًا عن مجال الدين، وإن كان من الجائز أنها لم تكن لادينية. ذلك لأنه، على الرغم من مثاليته "الفاوستية"، ونزعته الجمالية الأرستقراطية، وعبادته للنظام، التى كانت محافظة إلى حد التعصب، كان من أشد ممثلى حركة التنوير تطرفًا فى ألمانيا. وبرغم أنه ليس من الدقة أن نصفه بأنه عقلانى واقعى، فلابد من أن يعد عدوا لدودا لكل اتجاه إلى الجهالة، وخصمًا عنيفًا لكل نزوع إلى التصوف والغيبيات، ولكل القوى الرجعية المعوقة. وعلى الرغم من ارتباطه بحركة "العاصفة والاندفاع" فقد كان يشعر بكراهية عميقة لكل نزعة رومانتيكية، ولكل كبت أهوج للعقل، وكان يتعاطف بنفس العمق مع الواقعية الصلبة، والنظام والتقدير المعنوى للعمل، والتسامح مع الطبقة الوسطى. صحيح أن الروح الاندفاعية المميزة لفترة تأليف "فيرتر"، وما فيها من احتجاج صارخ على النظام الاجتماعى السائد والأخلاق التقليدية، قد خفت بمضى الوقت، غير أن جوته ظل عدوا لكل اضطهاد، ومكافحًا

---

[1] Heine : Die romantische Schule, I, 1833 .

ضد كل ظلم يهدد الطبقة الوسطى بوصفها جماعة عقلية حية. ولم يدرك جيته القيمة الحقيقية لهذه الجماعة إلا فيما بعد، ولم يعرب عن تقديره لها إلا فى "فيلهلم ميستر". والحق أنه ليس من الضرورى على الإطلاق إنكار أو إخفاء ميول جوته العقلية الأرستقراطية، ومطامحه فى البلاط، وتركز شخصيته حول ذاته، وكأنه من آلهة الأولب، وعدم اكتراثه السياسى، بل وعبارته المحرجة المحيرة "الظلم ولا الفوضى" ولكن على الرغم من كل شىء ، فقد ظل جوته نصيرا للحرية والتقدم، ولم يقتصر على مناصر تهما بوصفه كاتبًا وشاعرًا تنعكس هذه المعانى ذاتها فى واقعية فنه، وفى "الالتزام المحمود بالواقع"، على حد تعبيره. والواقع أن سبيل النضال ضد الرجعية ومع التقدم متشعبة. فثمة شخص يكره البابا وبطانته، وآخر يكره الأمراء وحواشيهم، وثالث يكره مستغلى الشعب ومضطهديه، ولكن هناك أيضًا من يستشعرون معنى الرجعية بكل عمق فى التضليل المتعمد للأذهان البشرية، وفى الحيلولة بينها وبين الحقيقة. عند هؤلاء الأخيرين تتمثل كل ضروب الظلم الاجتماعى بأقصى قدر من الوضوح فى "الخطيئة فى حق الروح". وهم حين يتصدون للدفاع عن حرية العقيدة والفكر والكلام، إنما يناضلون فى سبيل تلك الحرية التى لا تتجزأ والتى هى واحدة فى جميع أشكال الحياة. وعلى الرغم من أن جوته لم يكن يتعاطف كثيرًا مع محاولات قتل الطغاة، فقد كان شديد الحساسية للتهديدات الموجهة إلى حرية الفكر، ولم يكن أبدا طرفا فى أية قيود تفرض عليها. وعندما استدعى المحافظون المثقفين الألمان، ولاسيما جوته نفسه، فى عام ١٧٩٤، لكى يضعوا أنفسهم تحت تصرف عصبة الأمراء الجديدة، وبذلك يخلصون البلاد من "الفوضى" التى تهددها بالخطر، أجاب جوته بأنه يرى من المستحيل الجمع بين الأمراء والكتاب على هذا النحو[1].

ولقد كان كل شىء أسهم فى تعليم جوته فى حداثته، من الأسرة التى ينتمى إليها، إلى ذكريات طفولته، إلى مدينة فرانكفورت الإمبراطورية إلى مدينة ليبزج الجامعية التجارية، وشتراسبورج القوطية، وبيئة إقليم الراين، ودارمشتات، ودوسلدورف، وبيت كليتنبرج Klettenberg وأسرة شونيمان Schoenemann كان ذلك كله منتميًا تمامًا إلى الطبقة الوسطى بأفضل معانى الكلمة، فكان ينتمى

[1] Thomas Mann : Goethe als Repraesentant des Buergertums, 1932, P. 46 .

جزئيًا إلى الطبقة المتوسطة العليا، بل يقترب أحيانًا من حدود الأرستقراطية، ولكنه لا يفقد أبدًا ارتباطه الباطن بروح الطبقة الوسطى[1]. ومع ذلك لم يكن طابع الطبقة الوسطى عند جوته موقفًا ذهنيًا مناضلاً، ولم يكن أبدًا موجهًا إلى النبلاء من حيث هم نبلاء، حتى فى فترة شبابه، أى فى فترة تأليف "فيرتر"[2]. بل لقد كان يعتقد أن حماية طريقة الحياة البورجوازية من الجهالة والبعد عن الواقعية أهم من حمايتها من تأثير الطبقات العليا للمجتمع . ولقد كانت أطراف النقاط وأكثرها أصالة فى نظرة جوته إلى الموقف البورجوازى من الحياة هى أن هذه النظرة تعكس وعى الفنان الحديث بإطاره الذهنى المنتمى إلى الطبقة الوسطى، وتؤكد المعايير الأخلاقية للعمل العادى حتى بالقياس إلى الإنتاج الفنى. فقد أكد جوته مرارًا أن للخلق الشعرى طابعًا شبيهًا بطابع العمل الحرفى، وكان أول ما يطالب به الفنان أن يكون شخصًا يعتمد عليه فى مهنته. والواقع أن الفن والأدب كان يمارسان منذ عصر النهضة على أيدى أشخاص ينتمون فى معظم الأحيان إلى الطبقة الوسطى. وكانت علاقة العمل الحرفى التى تربط المنتج بفنه، تؤخذ قضية مسلمًا بها، حتى لم يكن هناك أى معنى لتأكيدها تأكيدًا خاصًا. بل إن ما كان من الواجب عمله هو تشجيع الفنانين والكتاب على الارتفاع بأنفسهم فوق مستوى البراعة التكنيكية وحدها. ولم يبد أن من المستحب تذكير الفنانين والكتاب بالأصل البورجوازى شبه الحرفى لمهنتهم إلا فى القرن الثامن عشر، عندما أصبحت الطبقة الوسطى من جهة أشد وعيًا بخصائصها الطبقية، وحين أخذت النزعة الذاتية الجموح عند "العبقريات الأصيلة"، ونبذهم لكل القواعد والنظم، تبدو — من جهة أخرى — وكأنها نمو زائد مشوه للتحرر البورجوازى، وضرب من المنافسة الوحشية. وبطبيعة الحال لم يعد من الضرورى، فى ذلك الحين، تنبيه الأذهان إلى المكانة الرفيعة للكاتب، ولكن كان من المفيد حماية طبقة الأدباء من انتشار الدخلاء والدجالين. ذلك لأن السلوك "على طريقة العباقرة" كان أسلوبًا من أساليب المنافسة يلجأ إليه الكتاب عندما كانوا يناضلون فى سبيل التحرر، أما الاحتجاجات على استخدام أمثال هذه الأساليب فقد سمعت

---

[1] Cf. Alfred Nollau : Das lit. Publikum des jungen Goethe, 1935, P. 4.

[2] Georg Keferstein : Buergertum und Buergerlichkeit bei Goethe, 1933, PP. 90 – 1.

لأول مـرة عـندما لم تعد هذه الأساليب لازمة. وبعبارة أخرى فإن السماح للكاتب بأن يكـون "أشبه بالعبقرى" كان مظهرًا لبلوغه الاستقلال، أما حين لم يعد الكاتب راغبًا فـى أن يكـون "أشـبه بالعـبقرى" أو مضـطرًا إلى ذلك، فقد كان ذلك تعبيرًا عن وضع أصبحت فـيه الحـرية الفنـية أمـرًا مسلمًا به. والواقع أن جوته كان لديه وعى ذاتى قـوى بأنـه مواطـن محـترم وفـنان معـترف بـه، بحيـث أخـذ يسـعى إلى تجنب كل مـبالغة، سـواء فـى فـنه وفـى مسلكه، وكان يشعر بنفور خاص نحو ذلك الافتقار إلى التماسـك والانضـباط ، والمـيل إلى مـا هـو فوضـوى مرضـى، وهى الصفات التى تمثل سمـات ثابـتة إلى حـد مـا فى شخصية الفنان[1]. وبذلك استبق جوته سمة من سمات القـرن التاسـع عشـر، ومن سمات الفنان الحديث الناجح الذى يقف إزاء لغو النزعة البوهيمـية موقـف الحـرص المـبالغ فـيه، ويـتخذ لنفسه أسلوبًا سويًا بورجوازيًا، بل يكاد يكون بورجوازيًا صغيرًا، فى الحياة، خوفًا من أن يبدو شخصًا لا يعتمد عليه.

ولـما كانـت الطـبقات الـناجحة تـبغض كـل أنانية وفردية مبالغ فيها، فإن المـثل الفـنى الأعـلى للـنزعة الكلاسـيكية الألمانـية، تمشيًا منه مع هذا الاتجاه، كان يسـيطر علـيه اتجـاه إلى مـا هـو نوعـى، ومـا يصدق على نحو شامل، وما هو منتظم معـيارى، بـاق لا ينال منه الزمان. وكانت هذه النزعة ، على عكس حركة "العاصفة والاندفـاع"، تـرى فى الشكل أو القالب تعبيرًا عن ماهية العمل الفنى وفكرته ذاتها، ولا تقتصـر فـى تعـريفها عـلى القـول بأنهـا انسـجام خـارجى بحت بين العلاقات، ومجـرد تعبير عن التناسق وجمال الخطوط. فهى تعنى بالقالب "القالب الباطن"، أى مـا يعـادل، عـلى نطـاق مصـغر، مجمـوع الوجود بأكمله. وقد نجح جوته أخيرًا فى تجـاوز هـذا الشـكل ذاته من أشكال النزعة الجمالية، واهتدى إلى الطريق الموصل إلى فلسـفة أكـثر واقعـية، مبنـية عـلى فكـرة المجـتمع الـبورجوازى. والواقع أن مضمون "فيلهـلم ميستر" إنما هو بعينه هذا الطريق الموصل من الفن إلى المجتمع، ومن الموقف الفـنى الفـردى من الحياة إلى تجربة المشاركة العقلية، ومن الارتباط بالعالم فى علاقة جمالـية تأملـية إلى حـياة إيجابـية مفيدة اجتماعيًا[2]. وقد تباعد جوته، فى مرحلته

(1) Ibid., PP. 174 – 5.

(2) Cf. H. A. korff : Geist der Goethezeit, II, 1930, P. 353 – Ludwig W. Kahn : Social Ideals in German Lit. (1770 – 1830), 1938, PP. 32 – 4.

المتأخرة، عن النظرة الشخصية البحتة إلى الأدب، وازداد اقترابًا من الفهم فوق الفردى، وفوق القومى، للفن، وركز اهتمامه على المهام ذات الأهمية العامة للحضارة. فإليه يرجع اسم "الأدب العالمى" وجزء من مفهوم هذا التعبير، ولكن المقصود من هذا التعبير كان موجودًا قبل أن يكون أى شخص واعيًا به. فأدب عصر التنوير، مثل أعمال فولتير وديدرو ولوك وهلفسيوس وروسو ورتشاردسن، كان بالفعل "أدبًا عالميًا" بأدق معانى الكلمة. ومنذ النصف الأول من القرن الثامن عشر كانت تجرى "محادثة أوروبية"، اشتركت فيها كل الأمم المتحضرة، وإن كان معظمهما قد اشترك بطريقة سلبية. فأدب هذه الفترة كان أدب أوروبا ككل، وكان تعبيرا عن أفكار أوروبية مشتركة، على نحو لم يعرف منذ نهاية العصور الوسطى. ولكنه كان يختلف عن أدب العصور الوسطى بقدر ما يختلف عن حركات الأدب الدولى التى ظهرت فى العهود القريبة. فقد كان أدب العصور الوسطى يدين بشموله للغة اللاتينية، وكان أدب الباروك والروكوكو يدين به للغة الفرنسية، وكان الأول مقتصرًا على الطبقة المتعلمة من رجال الدين، والثانى على أوساط البلاط الأرستقراطية. ولقد كان الاثنان معًا نتاجين غير متمايزين يرجع أصلهما إلى نظرة عقلية متجانسة بدرجات مختلفة، ولم يكونا توافقا بين أصوات متعددة، كما أراد جوته، وكما نتجت حركة التنوير من آداب البلدان الأوروبية الكبرى. أما فكرة الأدب العالمى فهى نظريًا وعمليًا من خلق حضارة تسودها أهداف التجارة العالمية وأساليبها. والواقع أن كلمات جوته ذاته، حين يقارن بين تبادل الأمم للمنتجات العقلية وبين التجارة الدولية، إنما تمس هذا الارتباط وتشير إلى أصل هذا المفهوم. وعندما ينتقل جوته إلى الكلام عن الطابع "المتعجل" للإنتاج الذهنى والمادى، والإيقاع السريع الذى تتبادل به المنتجات الذهنية والمادية، فإن المرء يدرك إلى أى مدى كان المدار الكامل لأفكاره مرتبطًا بتجربة الثورة الصناعية[1]. والشىء الوحيد الذى يلفت الأنظار هو أن الألمان، الذين كانوا أقل الأمم الكبرى إسهامًا فى هذا الأدب العالمى، كانوا أول من أدرك دلالته وتوصل إلى فكرته.

---

(1) Cf. Fritz Strich : Goethe und die Weltliteratur, 1946, P. 44 .

الفصل الخامس

الثورة والفن

كـان القـرن الثامن عشر قرنًا حافلاً بالمتناقضات. فلم يكن الأمر مقتصرًا على تـأرجح اتجاهه الفلسفى بين العقلانية والعداء للعقلانية، بل أن أهدافه الفنية بدورها كـان يتـنازعها اتجاهـان متعارضـان، إذ كانـت أحـيانًا تقـترب مـن اتجاه كلاسيكى بالمعـنى الدقـيق، وأحـيانًا أخـرى تقـترب مـن مفهوم خيالى أكثر انطلاقًا. كذلك فإن نزعـته الكلاسـيكية، شـأنها شأن العقلانية فى ذلك العصر، يصعب تعريفها، وتقبل تفسـيرات مـتعددة مـن وجهـة نظر علم الاجتماع، إذ أن الهيئات التى ترعاها كانت تـارة أرسـتقراطية الـبلاط، وتـارة أخـرى المسـتويات الاجتماعـية المنتمـية إلى الطـبقة الوسـطى، ثم تطورت حتى أصبحت آخر الأمر هى الأسلوب الفنى المميز للبورجوازية الـثورية. ولـو تصـور المرء مفهوم الكلاسيكية بطريقة أضيق مما ينبغى، بحيث يقصره عـلى الأهداف الفنية للطبقات العليا ذات العقلية المحافظة، لأصبح من الصعب، بل مـن المسـتحيل فـى نظره فهم الطريقة التى صار بها فن "دافيد" الفن الرسمى للثورة. صـحيح أن الفـن ذا الـنزعة الكلاسيكية يميل إلى الروح المحافظة، وهو يصلح لتمثيل الأيديولوجـيات القائمة على فكرة السلطة، ولكن النظرة الأرستقراطية إلى العالم كثيرًا مـا كانـت تجـد أن أسـلوب الـباروك الحسـى المـتدفق يعـبر عـنها تعـبيرًا أصرح من الأسـلوب الكلاسيكى الواقعى المثقف. ومن جهة أخرى فإن الطبقة الوسطى المعتدلة، ذات الاتجـاه العقلانـى، المـيالة إلى التنظيم، كثيرًا ما كانت تفضل الأشكال البسيطة الواضـحة غـير المعقـدة للفن الكلاسيكى، ولم تكن محاكاة الطبيعة بلا شكل أو تمييز تسـتهويها أكـثر ممـا يسـتهويها الفـن الأرسـتقراطى المسـرف فـى خياله. ففى معظم الحـالات كانـت نزعـتها الطبيعـية تتحرك داخل حدود ضيقة نسبيًا، وكانت تقتصر عـادة عـلى التصـوير العقلانـى للواقـع، أى لواقـع لا يـنطوى عـلى تـناقض داخلى. فعندها تكاد سمة الطبيعية والتنظيم الشكلى يصبحان شيئًا واحدًا. والواقع أن النزعة

الكلاسيكية للطبقة الأرستقراطية هى وحدها التى حولت مبدأ التنظيم البورجوازى إلى اتفاق مع المعايير الصارمة، وحب البورجوازية للبساطة والاقتصاد إلى خضوع وائتمار، ومنطقها الصحى إلى نزعة عقلية جافة. أما فى النزعة الكلاسيكية اليونانية، أو نظيرتها عند جوتو Giotto . فلم يكن هناك أى شعور بأن الإخلاص للطبيعة يتنافى مع التركيز الشكلى. ففى فن أرستقراطية البلاط وحدها أصبحت السيطرة للشكل على حساب التلاؤم مع الطبيعة، وفيها وحدها أصبح هذا الأخير يعد قيدا وعائقًا. ولكن النزعة الكلاسيكية لم تكن فى تركيبها الباطن تمثل اتجاهًا نحو النزعة الطبيعية الرحبة أكثر مما كانت تمثل نظرة بورجوازية مميزة[1]، وإن كانت تبدأ فى كثير من الأحيان بوصفها حركة بورجوازية وتستمد مبادئها الشكلية من مطابقة الطبيعة. ومع ذلك فهى تمتد إلى ما وراء حدود النظرة البورجوازية إلى الفن، والشروط الضرورية للنزعة الطبيعية. ففن راسين وكلود لوران كلاسيكى النزعة، وإن لم يكن بورجوازيًا أو ذا نزعة طبيعية.

والواقع أن تاريخ الفن الحديث يتميز بالتقدم المطرد، الذى كان متصلاً بلا انقطاع تقريبًا، للنزعة الطبيعية، أما الاتجاهات التى كانت تسير نحو الشكلية الدقيقة فقد كان ظهورها نادرًا، ولم تظهر أبدًا أكثر من فترة قصيرة فى المرة الواحدة، وإن كانت قد ظلت موجودة على الدوام بوصفها تيارًا تحتيًا. أما ذلك الارتباط المتسق بين النزعة الطبيعية وبين القالب الكلاسيكى فى أعمال جوتو، فقد انحل منذ القرن الرابع عشر، ونمت النزعة الطبيعية على حساب الشكل فى فن القرنين التاليين الذى كان بورجوازيًا فى أساسه. وعاد عصر النهضة الأوسط إلى تركيز انتباهه على مبادىء الشكل، ولكن دون أن ينظر إلى التكوين، كما فعل جوتو. على أنه مجرد أداة للتوضيح والتبسيط، بل على أنه وسيلة لدعم الواقع وصبغه بصبغة مثالية، وذلك تمشيًا مع المزاج الأرستقراطى السائد عندئذ. ومع ذلك فإن فن عصر النهضة الأوسط، كما نعلم، لم يكن مضادًا للنزعة الطبيعية، وكل ما

---

(1) كما هى الحال مثلاً عند :

Wilhelm Hausenstein : Der nackte Mensch, 1913, P. 151 .
F. Antal : "Reflektions on Classicism and Romanticism," The Burlington Magazine, 1935, vol. 66, P. 161 .

فـى الأمر أنه أفقر من فن الفترة السابقة فى التفاصيل الطبيعية وأقل منه تركيزًا على تمايـز المادة التجريبية، ولكنه ليس أقل منه صدقًا ودقة بحال. أما حركة "المانرزم"، الـتى ظهـرت مـع ازدياد تقدم عملية الاصطباغ بالصبغة الأرستقراطية، فترتبط نزعتها الكلاسـيكية بسلسـلة مـن المواضـعات المضادة للنزعة الطبيعية، وعلى هذا النحو كان تأثيرهـا عـلى ذوق الطـبقات العليا من العمق بحيث أن مفهومها المتكلف عن الجمال أصـبح يـتخذ معـيارًا يحكم به على كل فن تال للبلاط. وفى النصف الثانى من القرن السـادس عشـر أصـبحت "المانـرزم" هى أهم الأساليب سواء فى فرنسا أو فى إيطاليا وأسـبانيا. ولكـن الحـروب الدينـية والأهلـية التى شنها هنرى الرابع أدت إلى إيقاف تقدمها فجأة، وكان هذا الاضطراب، الذى طال أمده نتيجة لسياسة الحكومة المضادة للأرسـتقراطية خـلال الفـترة التالـية، عـاملاً أتـاح للطـبقة الوسطى أن تمارس تأثيرًا حاسمًـا، وإن كـان علـيها أن تتكـيف مـع مـرونة لمناظر فى مسرح العصور الوسطى، الـبلاط المـتوارث عـن عصـر النهضـة، وأدى انكمـاش حـياة الـبلاط أولاً إلى الإقـلال الـتدريجى لحفـلات الـبلاط المسرحية، ثـم إلى توقفها نهائيًا. أما المسرح الجماهيرى فقـد ظـل يواصـل سـيره المتواضـع حتى خلال فترة الأزمة هذه. وأصبحت تمثل على هـذا المسـرح، بالإضـافة إلى مسـرحيات الجريمة والمسرحيات الأخلاقية، مسرحيات ذات نـزعة إنسـانية، وإن كـان عليها أن تتكيف مع مرونة المناظر فى مسرح العصور الوسـطى وتـتخذ طابعـه المـيز المفتقر إلى الشـكل المحـدد. وأخـيرًا نجحـت الطبقة الوسـطى، الـتى كانـت تتمـتع بتأييد التاج فى حكم لويس الرابع عشر، وكانت هى الـتى توظـف أدبـاء ذلك العصر — نجحت تلك الطبقة فى إصلاح هذا المسرح، الذى كـان لا يزال يعانى مما خلفته العصور الوسطى من افتقار إلى القواعد والقيود. فتكون لديهـا أسـلوب أدبـى خـاص بهـا، يخـتلف أساسًـا عـن أسـلوب "المانـرزم" المـيز للأرسـتقراطية، ووضـعت دعـائم مذهـب كلاسـيكى جديد مبنى على مطابقة الطبيعة والمعقولـية، وذلـك فـى الـنوع الأدبى الذى كانت تربطها به أقدم الروابط وأعمقها — وهـو الدرامـا. وعـلى ذلـك فـإن "التراجـيديا الكلاسيكية"، ليست من خلق أصحاب

الـنزعة الإنسـانية المتعمقين فى الثقافة، الذين كان طابع البلاط يغلب على أذواقهم. وليسـت من خلق جماعة "البلياد Pléiade"[1] الأرستقراطية، كما أكد الكثيرون، بل إنهـا نمـت مـن المسرح البورجوازى العادى الحى. ولم تكن القيود الشكلية التى تقيد بهـا، ولاسـيما وحـدة الـزمان والمكـان، نتيجة لدراسة للتراجيديا الكلاسيكية، أو لم تكـن كذلـك بطريق مباشر على الأقل، بل إنها نمت أولاً بوصفها الوسيلة الفنية التى تبذل بها محاولة لتقوية التأثير المسرحى، وزيادة الأحداث قابلية للتصديق. فقد كان هناك خوف متزايد من الاقتصار على استخدام لوح واحد من أجل الفصل بين المناظر المـتعلقة بـأحداث تقـع فـى بـيوت ومـدن وبلـدان مخـتلفة، ومـن افـتراض أن الفترة القصـيرة الواقعـة بين فصلين تمثل شهورًا وأعوامًا. وعلى أساس مثل هذه الاعتبارات العقلانـية، بـدأ ينظر إلى الحدث الدرامى على أنه يكون أقرب إلى التصديق كلما كان الـزمن الـذى يحـدث فـيه أقصـر، والمكان الذى يقع فيه أكثر تجانسًا وهكذا أنقصت مـدة الحوادث، والمسافات التى تفصل بين مختلف المناظر من أجل بلوغ درجة أكمل مـن الإيهـام، وبـدأ الاقـتراب تدريجًـا مـن أوضـح أشكال الإيهام: وهو التوحيد بين الـزمن الفعلى للتمثيل وبين الزمن الخيالى للحدث. وعلى ذلك فإن الوحدتين تتمشيان مـع مطلب مطابق تمامًا للنزعة الطبيعية، كما أن الباحثين فى الدراما فى ذلك العصر كـانوا يمثلونها على أنهما معيارا القابلية للتصديق فى الدراما. ولكن من الغريب حقًا أن هـذا الأسـلوب الفـنى الـذى أدى إلى أشد أنواع التنميق تطرفًا، وإلى أعنف خروج عـن الواقـع، كان يعنى فى الأصل انتصار النظرة الطبيعية والفكر العقلانى على حب الاستطلاع الجامح الأهوج لجمهور مسرحى كانت مشاعره لا تزال فى أساسها منتمية إلى العصر الوسيط.

وبالمـثل كانـت الـنزعة الكلاسـيكية فـى الفـنون الأخـرى، كمـا كانـت فـى الدرامـا. مرادفة لانتصار النزعة الطبيعية والعقلانية، على الخيال والافتقار إلى النظام مـن جهـة، وعـلى تكلـف الفـن ونزعته التقليدية كما كان يمارس قبل ذلك من جهة

---

[1] جماعة مؤلفة من سبعة شعراء فرنسيين تضافروا فى القرن السادس عشر على إعطاء الأدب الفرنسى واللغة الفرنسية طابعًا كلاسيكيًا. (المترجم)

أخرى. فقد وضعت الطبقة الوسطى دراما كتاب مثل آردى Hardy[1] وميريه Mairet وكورنى فى مقابل شعر دوربارتاس Du Bartas ، ودوبينيى d'Aubiegné وتيوفيل دى فيو T.du Viau ، وعارضت نزعة "المانرزم" عند جان كوزان وجاك بيلالج J. Bellange بالنزعة الطبيعية والكلاسيكية عند لوى لونان L. Le Nain وبوسان Poussain . والعامل الرئيسى الذى لم يمكن الكلاسيكية المرتكزة على النزعة الطبيعية، من السيطرة على ميدان الفنون التشكيلية مثلما سيطرت على ميدان الدراما هو أن العلاقة التاريخية بين البورجوازية الفرنسية وبين التصوير كانت أقل وثوقًا بكثير من علاقتها بالمسرح، وأنه لم تكن قد توافرت لها بعد الموارد اللازمة لكى يكون لها مثل هذا التأثير الطاغى. صحيح أن أسلوب "المانرزم" أصبح بالتدريج غير مفضل فى التصوير والنحت بدوره، ولكن حل محله فى هذه الحالة أسلوب أميل إلى الباروك منه إلى الأسلوب الكلاسيكى. أما فى الدراما فكانت الكلاسيكية البورجوازية ناجحة تمامًا، بفضل استعانتها بوحدتى المكان والزمان. ويمكن أن ينظر إلى رواية "السيد" التى كتبها كورنى، المحامى العام فى مدينة روان، والتى ظهرت عام ١٦٣٦، على أنها مظهر الانتصار النهائى لهذه النزعة. وقد صادفت هذه الكلاسيكية فى البداية معارضة من أوساط البلاط، ولكن التفكير الواقعى العقلانى الذى كان يسود الحياة الاقتصادية والسياسية لذلك العصر أثبت أنه قادر على الانتصار إلى حد لا يمكن مقاومته. واضطرت الأرستقراطية، التى كانت خاضعة لتأثير الذوق الأسبانى، إلى قهر ميلها إلى أدب المغامرات والمبالغات والخيال المسرف، وإلى الاستسلام للمعايير الجمالية للبورجوازية الواقعية التى لا تعرف الادعاء. ولكن ذلك لم يحدث دون تعديل من الأرستقراطية لهذه الفلسفة الفنية على نحو من شأنه أن يجعلها تلائم مثلها العليا وأهدافها الخاصة. فقد احتفظت الأرستقراطية بصفات الانسجام والانتظام والطبيعية فى النزعة الكلاسيكية البورجوازية، إذ أن آداب اللياقة الجديدة فى البلاط كانت، على أية حال، تنظر

---

(1) ألكسندر آردى (١٥٧٠ - ١٦٣١) شاعر درامى فرنسى غزير الإنتاج، أسهم فى تثبيت صورة التراجيديا الكلاسيكية. ومن الواجب بالطبع ألا يخلط بينه وبين هاردى، الروائى الإنجليزى الذى عاش فى القرنين التاسع عشر والعشرين، وإن كان الاسمان فى الحروف اللاتينية متشابهين.

إلى كل صراخ وضجيج وتكلف على أنها أمور مجافية للذوق السليم. ومع ذلك فإنها أعادت تفسير الاقتصاد الفنى فى هذا الاتجاه الجمالى لكى تجعله متمشيًا مع فلسفة لا تنظر إلى التركيز والدقة على أنهما من مبادىء النظام البيوريتانى الصارم، بل ترى فيهما قواعد متشددة للذوق، أعنى فلسفة يوضع فيها التركيز والدقة فى مقابل الطبيعة "الخشنة" المفتقرة إلى النظام، والتى لا يمكن التنبؤ بها، بوصفهما معيارين لحقيقة أرفع وأنقى. وعلى هذا النحو تحولت الكلاسيكية التى لم يكن الهدف منها فى الأصل سوى المحافظة على الوحدة العضوية و"المنطق" الدقيق للطبيعة وتأكيدهما، إلى أداة لكبت الغرائز، وحاجز يقف فى وجه تدفق الانفعالات، وحجاب يخفى كل ما هو عادى طبيعى سوى.

ولقد تحققت إعادة التفسير هذه جزئيًا فى تراجيديات كورنى، التى كانت من أنضج مظاهر العقلانية الفنية الجديدة، وإن كان من الواضح أنها حينما ظهرت كانت تراعى شروط مسرح البلاط إلى حد ما. وفى الفترة التالية أخذت الاتجاهات الرزينة الواقعية البيوريتانية تتراجع على نحو متزايد فى فن البلاط. وأول أسباب ذلك هو أن الرغبة فى الاستعراض المبالغ فيه قد ظهرت إلى جانب صرامة هذه الاتجاهات وضد هذه الصرامة فى كثير من الأحيان. أما ثانى هذه الأسباب فهو حدوث تغير شامل فى مفهوم الفن بأسره فى هذا القرن، أدى إلى أن أصبحت الكلمة العليا لأهداف أسلوب الباروك التى كانت أكثر انفعالية وحسية. وعلى هذا النحو حدث فى الفن والأدب الفرنسيين تقارب غريب بين اتجاهى الكلاسيكية والباروك، كان من نتيجته ظهور أسلوب يمثل فى ذاته تناقضًا – هو كلاسيكية الباروك. ففن راسين ولوبران الذى كان منتميًا إلى صميم عصر الباروك ينطوى على صراع بين أسلوب البلاط الشعائرى الجديد، وبين الصرامة الشكلية التى ترجع جذورها إلى الكلاسيكية البورجوازية. وقد حل هذا الصراع تمامًا فى حالة الأول، أما فى حالة الثانى فظل بلا حل على الإطلاق. أى أن هذا الفن كان كلاسيكيًا ومضادًا للكلاسيكية فى آن واحد، وهو يؤثر بطريقة متساوية من خلال المادة والشكل. وعن طريق الامتلاء والتقييد، والتوسع والتركيز. وقد ظهر حوالى عام ١٦٨٠ اتجاه مضاد معاد لأسلوب البلاط الأكاديمى هذا كان يعارض ما فى مواقفه من غلو وما فى

موضوعاته من ادعاء، بقدر ما كان يعارض إخلاصه المزعوم للنماذج الكلاسيكية. وترتب على ذلك أن أصبح مفهوم الفن السائد عندئذ أقل تقيدًا، وأقرب إلى الطابع الفردى وأشد عمقا، وقد وجه نزعته التحررية ضد الكلاسيكية أساسًا، لا ضد اتجاهات الباروك فى فن البلاط. وكان انتصار أنصار الحديث فى "الصراع بين أنصار القديم وأنصار الجديد" مجرد مظهر لهذا التطور. وكان "عهد الوصاية" عاملاً حاسمًا فى انتصار هذا الاتجاه المضاد للكلاسيكية، وأدى إلى إعادة توجيه للذوق السائد على نحو جديد كل الجدة. ومع ذلك فإن الأصل الاجتماعى للفن الجديد ليس واضحًا كل الوضوح. فقد اشتركت فى إحداث هذا التغير الأرستقراطية ذات العقلية المتحررة، مع الطبقة المتوسطة العالية. ولكن تحول فن "عهد الوصاية" بالتدريج إلى أسلوب الروكوكو جعله يتخذ على نحو متزايد سمات أسلوب البلاط الأرستقراطى، على الرغم من أنه يحمل فى ذاته منذ البداية عناصر انحلال ثقافة البلاط. وعلى أية حال فإن هذا الفن فقد الطابع المركز، الدقيق، المتماسك، للنزعة الكلاسيكية، وظهر فيه نفور متزايد القوة من كل ما هو منظم، هندسى، معمارى، واتجه على نحو متزايد إلى تفضيل الارتجال، واللمحة السريعة، والتعبير الشعرى الموجز. وهكذا نجد "بورماشيه" ذاته، الذى لم يكن ذهنه متأثرًا بروح البلاط، يقول "لو كان شخص من الهمجية — عنى من الكلاسيكية، ...". وهكذا بلغ الفن حدا من الابتعاد عن النقاء الكلاسيكى، ومن التعقيد والتكلف، لم يبلغه منذ العصور الوسطى. ثم بدأ رد فعل جديد فى حوالى عام ١٧٥٠، فى وسط عهد الروكوكو. فقد وقفت العناصر التقدمية فى المجتمع تدافع، ضد الاتجاه السائد، عن مثل فنى أعلى يحمل مرة أخرى ذلك الطابع الكلاسيكى العقلانى. ولم تكن هناك فى أى وقت نزعة كلاسيكية أكثر صرامة ورزانة ومنهجية من تلك التى ظهرت هذه المرة؛ كما أن أية نزعة كلاسيكية لم تكن تدانيها فى حرصها المطرد على اختصار القوالب والخط المستقيم وما له أهمية بنائية، أو فى قوة تأكيدها لما هو نمطى معيارى. ولم تكن لأية نزعة كلاسيكية أخرى ما لهذه النزعة من وضوح لا تخطئه العين، إذ لم تكن لأى منها ذلك البرنامج الصارم، وذلك التصميم العدوانى على تحطيم الروكوكو. ولكنا لا نستطيع أن نحدد بوضوح ، حتى فى وقتنا الحالى، ما هى الطبقات الاجتماعية

التى بدأت بفضلها الحركة الجديدة. فقد كان ممثلوها الأوائل مثل كايلوس Caylus وكوكان Cochin وجابريل وسوفلو Soufflot ، أناسًا تتغلغل فيهم جذور ثقافة البلاط الأرستقراطية، ولكن سرعان ما أصبح واضحًا أن القوة الدافعة من ورائهم هى أكثر عناصر المجتمع تقدمية. والواقع أن الصعوبة الكبيرة التى ينطوى عليها تحديد الأصل الاجتماعى لهذه الكلاسيكية الجديدة إنما ترجع إلى أن تراث كلاسيكية الباروك القديمة لم يكن قد اختفى أبدًا اختفاء تامًا، وكان تأثيره واضحًا فى رشاقة أسلوب فانلو Vanloo أو رينولدز، مثلما كان فى استقامة فولتير أو بوب . وظلت بعض الصيغ الكلاسيكية شائعة فى التصوير الأدبى خلال فترة أسلوب البلاط بأسرها، وهى الفترة الممتدة طوال القرنين السابع عشر والثامن عشر. وفيما يتعلق بالتعبير الشعرى، فإن الفقرة الآتية من شعر بوب، مثلاً، تكشف عن النزعة الكلاسيكية لهذا العصر بقدر ما يكشف عنها أى نص فى عصر لويس الرابع عشر:

انظر ، خلال هذا الهواء، وهذا المحيط، وهذه الأرض
كل ما فيها من مادة تنشط وتتفتح متولدة :
فما أرفع ما تستطيع الحياة الصاعدة أن تصل إليه فى الأعالى،
وما أوسعه من حولنا ! وما أعظم امتداده فى الأعماق !
إنها سلسلة الوجود الكبرى ، التى كان من الله بدؤها :
الطبائع الأثيرية ، والملاك ، والإنسان والحيوان
والحيوان والطير والسمك والحشرة ، وما لا تراه العين
أو يصل إليه منظار ؛ من اللانهائية إليك ،
ومنك إلى العدم[1].

على أن العقلانية المتجردة والقالب البللورى الشفاف لهذه الأبيات يختلفان، حتى للوهلة الأولى ، عن النغمة المنفعلة للأبيات الآتية لشنييه Chénier، وهى الأبيات التى كانت بدورها كلاسيكية تمامًا، ولكن كان يسرى فيها انفعال جديد:

---

[1] Pope : Essay on Man, I, V, 233 ff.

هيا ، أكتم صرخاتك ؛
ولتتألم ، أيها القلب المتلىء سخطًا ، المتعطش إلى العدالة .
وأنت ، أيتها الفضيلة ؛ ابك على لو مت .

فأبيات بوب تظل تذكرنا بالثقافة العقلية لأرستقراطية البلاط . على حين أن أبيات شنييه هى بالفعل تعبير عن النزعة الوجدانية البورجوازية الجديدة. وهذه الأبيات الأخيرة تصدر عن لسان شاعر يقف فى ظل المقصلة، وسوف يصبح ضحية للطبقة الوسطى الثورية التى كان هو ذاته أول متحدث هام بلسان ذوقها الكلاسيكى، وإن لم يكن قد تعمد ذلك.

ولم تظهر الكلاسيكية الجديدة دون تمهيد، كما تصور الكثيرون[1]. فمنذ نهاية العصور الوسطى تطورت مفاهيم للفن تحتل موقعًا وسطًا بين الاتجاه البنائى البحث وبين الحرية الشكلية، أى بين نظرة إلى العالم مرتبطة بالكلاسيكية وأخرى معارضة لها. والواقع أنه لا يوجد أى تغير فى الفن الحديث يمثل بداية جديدة كل الجدة، فكل التغيرات ترتبط بأحد هذين الاتجاهين أو بالآخر، بحيث تصبح الغلبة لهذا تارة ولذاك تارة أخرى، ولكن أحدًا منهما لم يحل تمامًا محل الآخر فى أى وقت. أما أولئك الباحثون الذين يصورون الكلاسيكية الجديدة على أنها تجديد تام، فإنهم عادة يجدون غرابة فى ألا يسير تطور من البسيط إلى المعقد، أى من الخطى إلى التصويرى، أو من التصويرى إلى الأكثر تصويرية، وفى أن تتوقف عملية التمايز و"يقفز" التطور راجعًا إلى حد ما. أما فلفلين Woelfflin فيعتقد أن الفضل فى هذا التراجع يعود إلى الظروف الخارجية أكثر مما يعود إلى عملية ازدياد التعقد غير المنقطعة. على أنه لا يوجد فى الواقع فارق أساسى بين نوعى التطور، وكل ما فى الأمر أن تأثير "الظروف الخارجية" أوضح فى حالة التطور المتقطع منه فى التطور المتصل. بل أن الظروف الخارجية تقوم دائمًا بنفس الدور الحاسم. ففى كل موضع وفى كل لحظة من التطور تظل مسألة الاتجاه الذى سيتخذه الخلق الفنى مسألة مفتوحة على الدوام. فإذا استمر الاتجاه الذى سبق أن تحددت معالمه. كان هذا

(1) Heinrich Woelfflin : Kunstegeschichtliche Grundbergriffe, 1927, 7th edit., P. 252 – Hans Rose : Spaetbarock, 1922, P. 13 .

الاستمرار عملية ديالكتيكية هى نتاج "للظروف الخارجية" بقدر ما هى تغير فى الاتجاه السائد. ذلك لأن محاولة إيقاف التقدم نحو نزعة محاكاة الطبيعة أو تأخيره لا تفترض مقدمًا أية عوامل تختلف أساسًا عن تلك التى تكمن من وراء الرغبة فى المحافظة على هذا التقدم أو التعجيل به. وإن فن عصر الثورة ليختلف أساسًا عن فن النزعة الكلاسيكية السابقة فى كونه يؤدى إلى سيادة للفهم الشكلى الدقيق للفن على نحو لم يحدث من قبل منذ بداية عصر النهضة، وفى أنه يمثل نهاية التطور الذى دام ثلاثمائة عام، منذ النزعة الطبيعية عند بيزانللو حتى النزعة الانطباعية عند جواردى Guardi[1]. ومع ذلك فليس من الصواب القول بأن فن دافيد يفتقر تمامًا إلى التوتر والصراع بين الأساليب ؛ ذلك لأنه ينبض بالجدل الدائر بين مختلف الاتجاهات الأسلوبية بمثل العنف الذى ينبض به شعر شنييه وجميع الأعمال الفنية الهامة فى عصر الثورة .

إن النزعة الكلاسيكية التى تمتد من أواسط القرن الثامن عشر حتى ثورة يوليو ليست حركة متجانسة، وإنما هى تطور مر بعدة مراحل يمكن تمييزها بوضوح، وإن كان قد سار بغير انقطاع. أولى هذه المراحل التى دامت من عام ١٧٥٠ إلى ١٧٨٠ تقريبًا، والتى تسمى عادة "كلاسيكية الروكوكو" نظرًا إلى الطابع المختلط لأسلوبها، تمثل ما يمكن أن يعد من الوجهة التاريخية أهم الاتجاهات التى جمع بينها عصر "لويس السادس عشر"، وإن كانت مجرد تيار تحتى فى الحياة الفنية الحقيقية لتلك الفترة. ويعد فن العمارة فى هذه الفترة أوضح تعبير عن عدم تجانس الاتجاهات الأسلوبية المتنافسة: ففى هذه العمارة نجد التكوينات الداخلية المنتمية إلى أسلوب الروكوكو تتحد بالواجهات الخارجية المنتمية إلى الأسلوب الكلاسيكى، ولم يكن الجمهور المعاصر يجد أية غضاضة فى هذا المزج بين الأساليب. والحق أننا لا نجد فى أية ظاهرة أخرى ما يعبر بوضوح عن تردد ذلك العصر وعجزه عن الاختيار بين الأساليب المختلفة المتاحة له، بقدر ما تعبر عنه هذه النزعة التلفيقية. صحيح أن أسلوب الباروك كان يتميز من قبل بالتذبذب بين العقلانية والحسية،

---

[1] Cf. H. Woelfflin, op. cit., P. 35 .

وبين الشكلية والتلقائية، والاتجاه الكلاسيكى والحديث، ولكنه كان مع ذلك يحاول إرجاع ذلك الصراع إلى أسلوب واحد، وإن لم يكن أسلوبًا متجانسًا كل التجانس. أما فى الحالة الراهنة فإنا نجد أنفسنا إزاء فن لا تبذل فيه حتى محاولة لإرجاع مختلف العناصر الأسلوبية إلى عنصر مشترك. فكما كانت العمارة تجمع بين واجهات وتكوينات داخلية مختلفة الأسلوب، فكذلك كانت توجد فى التصوير والشعر أعمال ذات طابع شكلى مختلف كل الاختلاف، تقف كلها جنبًا إلى جنب — كأعمال بوشيه Boucher وفراجونار Fragonard وفولتير، إلى جانب أعمال فيان Vien وجروز Greuze وروسو. فذلك العصر قد أنتج، على أحسن الفروض، أشكالاً مهجنة، ولكنه لم يحقق تلاؤمًا بين المبادىء الشكلية المتعارضة. وتتمشى هذه النزعة التلفيقية مع التركيب العام لمجتمع كانت فيه الطبقات المختلفة تختلط، وتتعاون فى كثير من الأحيان، ولكنها ظلت مع ذلك غريبة تمامًا بعضها عن البعض. والواقع أن المظهر الأول والأساسى الذى تتخذه علاقات القوة السائدة، فى عالم الفن، هو أن أسلوب الروكوكو الذى تشيع فيه روح البلاط، كان لا يزال هو الأسلوب المسيطر من الوجهة العملية، وكان يتمتع بتأييد الأغلبية الساحقة لجمهور الفن، على حين أن النزعة الكلاسيكية لم تكن تمثل إلا فى جبهة معارضة من الناحية الفنية، وكانت تؤلف برنامج جماعة ضئيلة نسبيًا من الهواة لا يمكن أن يصل حجمها إلى حد إيجاد أى فارق فى السوق الفنية.

ولقد كانت هذه الحركة الجديدة، التى أطلق عليها اسم "الكلاسيكية الأثرية"، تعتمد على دراسة الفن اليونانى والرومانى القديم أكثر مما كان يعتمد أى من الاتجاهات المماثلة الأقدم عهدا. ولكنا حتى فى هذه الحالة نجد أن الاهتمام النظرى بالعصر القديم لم يكن هو العامل الأساسى، بل إنه يفترض مقدمًا تغيرًا فى الذوق، وهذا بدوره يفترض مقدمًا تغيرًا للقيم فى النظرة الكاملة إلى الحياة. فالفن الكلاسيكى القديم اكتسب أهمية خاصة فى نظر القرن الثامن عشر لأن الذوق السائد عاد مرة أخرى إلى تفضيل أسلوب فنى أكثر صرامة وجدية وموضوعية، بعد أن كان قد ساد أسلوب تصويرى أصبح مرنًا متقلبًا، مفرطًا فى التلاعب بالألوان والأنغام الجذابة. وعندما ظهر الاتجاه الجديد المتأثر بالكلاسيكية فى حوالى منتصف القرن.

كانت كلاسيكية "القرن العظيم" قد انتهت منذ خمسين عامًا، بعد أن كان الفن قد استسلم فيها للروح الشهوانية التى كانت تسود القرن بأكمله. فالعداء للنزعة الحسية، الذى يظهر فى المثل العليا ذات الاتجاه الكلاسيكى، والذى ظهر الآن واضحًا مرة أخرى، ليس مسألة ذوق وتقويم جمالى، أو هو ليس كذلك فى المحل الأول، وإنما هو مسألة أخلاق، وتعبير عن سعى إلى البساطة والإخلاص. فذلك التغير فى الذوق، الذى أودع فى زوايا النسيان ملذات الحواس وثراء اللون وتدرجاته، والوفرة المتدفقة للانطباعات السريعة الطاغية، وشك فى قيمة كل ما ظل خبراء الفن طوال نصف قرن من الزمان يعدونه جوهر الفن ذاته، وهذا التبسيط للمعايير الجمالية وتخفيفها على نحو لم يكن له من قبل نظير، يعنى انتصار مثالية بيوريتانية جديدة موجهة ضد النزوع إلى اللذة، السائد فى ذلك العصر. وهذا الحنين إلى الخط النقى الواضح المعالم، غير المعقد، وإلى الانتظام والصرامة، والتوافق والسكون، وإلى ما أسماه فنكلمان Winkelmann "بالبساطة الرفيعة والعظمة الوقور"، هو قبل كل شيء احتجاج على ما كان يتسم به عصر الروكوكو من تعقيد وافتقار إلى الإخلاص، ومن استعراض سطحى للقدرة على الأداء، وبريق فارغ. وكلها صفات بدأت تعد الآن منحطة منحلة، مريضة غير طبيعية.

ولقد كان هناك فنانون أيدوا الاتجاه الجديد بحماسة فى جميع أرجاء أوروبا، مثل فيان Vien وفالكونيه Falconet ، ومنجز Mengs وباتونى Battoni وبنجامين وست ووليام هاملتن. ولكن كان هناك إلى جانب هؤلاء عدد لا حصر له من الفنانين والهواة والنقاد وجامعى الأعمال الفنية، اكتفوا بالتأييد الظاهرى للثورة على الروكوكو، وانضموا بطريقة سطحية خالصة إلى الحركة المكتسحة عندئذ، وهى حركة محاكاة العصر الكلاسيكى القديم. وكان معظم هؤلاء مجرد مؤيدين لحركة ظل أصلها الحقيقى وهدفها النهائى خافيًا عليهم. ويمكن القول من الوجهة النظرية أن أنطوان كويبل A. Coypel ، رئيس الأكاديمية، قد وقف فى صف الاتجاه الكلاسيكى الجديد، وإن الكونت كايلوس Caylus ، راعى الفن والباحث الأثرى المثقف، ذهب إلى حد أنه وضع نفسه على رأس هذه الحركة. كما قام الوزير دى مارينيى de Marigny شقيق المدام دى بومبادور، برحلة إلى

إيطاليا فى عام ١٧٤٨ مع سوفلو Soufflot وكوكان Cochin لأغراض الدراسة، وبذلك استهل السلسلة الجديدة من رحلات الحج إلى الجنوب. وبدأ البحث الأثرى المنظم على يد فنكلمان، كما أصبح الاتجاه الكلاسيكى الجديد، على يد "منجز"، مسيطرًا فى روما، وأصبحت تجربة علم الآثار هى الموضوع الذى يعالجه الفن ذاته عند بيرانيزى Piranesi . وكان الفارق الأساسى بين هذه النزعة الكلاسيكية الجديدة وبين الحركات الكلاسيكية الأقدم عهدًا هو أنها تنظر إلى الاتجاهين الكلاسيكى والحديث على أنهما اتجاهان متعارضان لا يمكن التوفيق بينهما[1]. وعلى حين أنه تم الوصول فى فرنسا إلى نوع من التوفيق بين الاتجاهات المتعارضة، وكانت النزعة الكلاسيكية تمثل فى الوقت ذاته تقدمًا نحو النزعة الطبيعية، ولاسيما فى أعمال دافيد، فإن الحركة الجديدة أدت غالبًا فى البلدان الأوروبية الأخرى إلى ظهور فن أكاديمى ضعيف البنية، يرى فى محاكاة العصر الكلاسيكى غاية فى ذاتها.

ومن الشائع النظر إلى حفائر "بومبى" التى حدثت عام ١٧٤٨ على أنها هى العامل الحاسم الذى شجع على هذه النزعة الكلاسيكية الجديدة ذات الطابع الأثرى. ولكن لابد أنه كان هناك اهتمام جديد ووجهة نظر جديدة هى التى دفعت إلى القيام بعملات الحفر هذه، وإلا لما أحدث مثل التأثير، بدليل أن الحفائر الأولى التى حدثت فى هيركولانيوم Herculaneum عام ١٧٣٧ لم تكن لها نتائج تستحق الذكر. والواقع أن التغير فى المناخ العقلى لم يحدث إلا فى أواسط القرن. فمنذ ذلك الحين بدأ لأول مرة الاهتمام العلمى الدولى بعلم الآثار إلى جانب الحركة الدولية الكلاسيكية، وهى الحركة التى لم يعد لواء السيطرة عليها معقودًا للفرنسيين، على الرغم من أن مدرسة دافيد كانت لها فروع منتمية إليها فى جميع أرجاء أوروبا. فأصبحت الآثار القديمة هى شعار ذلك العصر، وأبدت كل الطبقة المثقفة فى أوروبا الغربية اهتمامًا بها. وأصبح جمع "التحف القديمة" هواية محمومة، وكانت تنفق مبالغ ضخمة من الأموال على الأعمال الفنية الكلاسيكية، كما بدأ فى كل مكان

---

(1) Carl Justi : Winckelmann u. seine Zeitgenossen, 1923, 3rd edit., III, P. 272.

تكويـن مجموعات من أعمال النحت والمجوهرات والآنية. ولم تعد الرحلة إلى إيطاليا علامـة عـلى كرم الأصل فحسب، بل أصبحت تعد جزءا أساسيًا من التكوين الثقافى للشـاب الـذى سـيخوض معـترك الحـياة. وكان كل فنان، وكل كاتب، وكل شخص لديـه اهـتمام بالـثقافة، يعـتقد أن الخـبرة المباشـرة بآثار الفن الكلاسيكى فى إيطاليا كفيلة بأن تزيد قدراته إلى أقصى حد. والواقع أننا نستطيع أن نتخذ رمزًا لهذا العهد الـثقافى مـن رحلة جيته إلى إيطاليا، وجمعه للتحف القديمة، وحجرة الآلهة "هيرا" فـى بيـته فـى فـيمار، شـأنها تمامًا شأن التحمس للعصور الوسطى، الذى حدث فى نفـس هـذا الوقـت تقريـبًا، كانـت فـى أساسـها حـركة رومانتيكية. ذلك لأن العصر الكلاسـيكى القديم ذاته بدا عندئذ وكأنه قد أصبح منبعًا بعيد المنال للثقافة البشرية، اخـتفى إلى الأبـد كمـا قـال روسـو. فقد كـان هناك إجماع مطلق بين فنكلمان ولسنج وهـيردر وجوته وكل الحركة الرومانتيكية الألمانية على الأخذ بهذه النظرة إلى العصور القديمـة، إذ أنهـم كـانوا جمـيعًا يـرون فـيها مصدرًا للإحياء والتجديد — أعنى مثلاً أعـلى للإنسـانية الأصـيلة الكاملـة الـتى لا يمكن أن تتحقق ثانية. ولم يكن من قبيل المصـادفة أن اتفقـت حـركة الرومانتيكـية المسـبقة زمنيًا مع بدايات علم الآثار، وكان روسـو وفنكـلمان معاصـرين لهـا. ذلـك لأن السـمة العقلـية الأساسية تعبر عنها نفس فلسـفة الحضـارة الـتى يشـيع فـيها الحـنين إلى الماضـى، والـتى تتركـز فـى إحـدى الحالـتين على العصر الكلاسيكى القديم، وفى الحالة الأخرى على العصور الوسطى. والواقـع أن الكلاسـيكية الجديدة كانت موجهة ضد نزق عصر الروكوكو وتكلفه، كما كانـت حـركة الرومانتيكـية المسبقة، وكانت نفس النظرة البورجوازية إلى الحياة تلهم الحركـتين معًـا. فـإذا كانـت أيديولوجـية أصـحاب النزعة الإنسانية هى التى كانت تـتحكم فـى مفهـوم العصر الكلاسيكى القديم كما كان سائدًا فى عصر النهضة، وكان هـذا المفهـوم يـنعكس فى الأفكار المضادة للاسكلائية (المدرسية) ولرجال الدين، التى كانـت تصدر عن الطبقة المثقفة، وإذا كان فن القرن السابع عشر قد فسر عالم اليونان والـرومان عـلى أسـاس معـايير الأخـلاق الإقطاعـية الـتى كانـت الملكية المطلقة تدعو إلـيها، فـإن كلاسـيكية عصـر الـثورة قـد اعـتمدت عـلى المـثل العليا الرواقية للطبقة

الوسطى التقدمية ذات النزعة الجمهورية، وظلت مخلصة لهذه المثل العليا فى جميع المظاهر التى تبدت عليها.

وقد ظل التعارض بين الأساليب سائدًا فى الربع الأخير من القرن. ووجدت النزعة الكلاسيكية نفسها مشتبكة فى صراع، وكانت هى الاتجاه الأضعف بين الاتجاهين المتنافسين. وظل نشاطها حتى عام ١٧٨٠ مقتصرًا فى معظم الأحوال على نزاع نظرى مع فن البلاط، بحيث لا يمكن القول إن الروكوكو قد اختفى إلا بعد ذلك، ولاسيما بعد ظهور دافيد على المسرح. والواقع أن نجاح لوحة دافيد "قسم إخوان هوراتيوس Oath of the Horatii "[1] فى عام ١٧٨٥، كان يعنى نهاية النزاع الذى دام ثلاثين عامًا، وانتصار الأسلوب الوقور الجديد، إذ بدأت مرحلة جديدة من النزعة الكلاسيكية بظهور فن العهد الثورى الجديد، وهو العهد الذى يمتد على وجه التقريب من عام ١٧٨٠ إلى ١٨٠٠. فمن الممكن القول بوجه عام إن التصوير الفرنسى كانت تتمثل فيه الاتجاهات الآتية قبل الثورة مباشرة: تراث الروكوكو الحسى الزاهى الألوان فى فن فراجونار. النزعة الوجدانية التى تمثلها أعمال "جريز"، النزعة الطبيعية البورجوازية عند شاردان، والنزعة الكلاسيكية عند "فيان". وقد اختارت الثورة هذه النزعة الكلاسيكية بوصفها أكثر الأساليب تمشيًا مع ذوقها. غير أن العامل الحاسم فى اختيارهم لم يكن مسألة الذوق والشكل، ولم يكن مبدأ العمق الباطن المستمد من فلسفة الفن البورجوازية السائدة فى أواخر العصور الوسطى وأوائل عصر النهضة، وإنما كان هو البحث عن أقدر الاتجاهات القائمة على التعبير عن روح الثورة بما فيها من مثل عليا وطنية بطولية، وفضائل شخصية متأثرة بالروح الرومانية، وأفكار جمهورية عن الحرية. وهكذا فإن حب الحرية والوطن، والبطولة وروح التضحية بالنفس، والصلابة الاسبرطية والتحكم الرواقى فى النفس، أصبح يحل الآن محل المفاهيم الأخلاقية التى وضعتها البورجوازية خلال

---

[1] لفظ Horatii (جمع Horatius) يشير إلى ثلاثة أخوة من روما، اختارهم الملك تولوس هوستيليوس لمحاربة "الإخوة كورياتيوس Curiatii" (ثلاثة إخوة من ألبا) لكى يتقرر على أساس صراعهم النزاع بين روما وبين مدينة ألبا وسرعان ما قتل اثنان من الإخوة الرومانيين، بينما كافح الثالث حتى انتصر وحده، وعاد فى موكب ظافر إلى روما. (المترجم)

صعودها نحو القوة الاقتصادية، وهى المفاهيم التى بلغت آخر الأمر حدا من الضعف والانهيار أتاح للبورجوازية أن تكون من أهم مؤيدى ثقافة الروكوكو. وهكذا اضطر رواد الثورة والمبشرون بها إلى مكافحة المثل العليا "لأصحاب الشركات" بنفس القوة التى يحاربون بها "ملذات الحياة" عند الطبقة الأرستقراطية. ولكنهم لم يكونوا أيضًا يستطيعون الارتكان إلى الموقف البورجوازى المسالم، العطوف، غير البطولى، الذى كان سائدًا فى القرون السابقة، وكانوا يعتقدون أن أهدافهم لن يخدمها إلا فن مناضل تمامًا. على أن كلاسيكية "فيان" ومدرسته كانت، من بين كل الاتجاهات التى كان عليهم أن يختاروا بينها، هى الأقدر على إجابة مطالبهم.

ومع ذلك فإن فن "فيان" نفسه كان لا يزال محتشدًا بالتفاهة والتأنق، وكان مرتبطًا بالروكوكو ارتباطًا لا يقل فى وثوقه عن ارتباط النزعة العاطفية البورجوازية عند "جريز" به. فلم تكن الكلاسيكية فى هذه الحالة أكثر من تمجيد لذلك الذوق الشائع الذى ارتبط به الفنان بحماسة متعصبة. ففى لوحاته اللعوب التى تصور الحب، نجد أن الموضوعات وحدها هى التى كانت كلاسيكية، والطريقة شبه كلاسيكية، أما الروح والمزاج فينتمى بأكمله إلى أسلوب الروكوكو. فلا عجب إذن أن بدأ دافيد فى شبابه رحلته إلى إيطاليا وقد استقر عزمه على ألا يخضع لإغراء العصر الكلاسيكى القديم[1]. والحق أن قرار دافيد هذا هو أوضح تعبير عن مدى عمق الهوة بين كلاسيكية الروكوكو والكلاسيكية الثورية للجيل التالى. وإذا كان دافيد قد أصبح، على الرغم من ذلك، رائد الفن الكلاسيكى الجديد وأعظم ممثليه، فإن ذلك يرجع إلى التغير الذى طرأ على معنى النزعة الكلاسيكية، والذى ترتب عليه أن فقدت طابعها المتجمل. ومع ذلك فإن دافيد لم ينجح على الفور فى فرض تفسيره الجديد على النزعة الكلاسيكية. فلم يكن هناك فى بادىء الأمر ما يوحى بأنه سيحتل المركز الذى لا يزاحمه فيه أحد، والذى احتله بعد لوحة "قسم إخوان هوراتيوس"، ولم يفقده إلا بعد عودة الملكية. ولقد كانت هناك مجموعة كاملة من الفنانين الفرنسيين الشبان يقيمون فى روما فى نفس الوقت الذى كان دافيد يقيم

(1) Maurice Dreyfous : Les Arts et les artistes Pendant la Période révolutionnaire, 1906, P. 152 .

خلاله فيها. ومر هؤلاء الفنانون بتطور مماثل لتطور دافيد ذاته. وكان صالون عام ١٧٨١ خاضعًا لسيطرة هؤلاء "الرومانيين" الشبان، الذين كانوا يتجهون نحو نزعة كلاسيكية أكثر صرامة، والذين كان ميناجو يعد زعيمهم الحقيقى. أما لوحات دافيد فكانت لا تزال مفرطة فى القسوة وفى الجدية بالنسبة إلى الذوق المعاصر له. ولم يدرك النقد إلا بالتدريج أن هذه الصور ذاتها تعنى انتصار الأفكار التى كان ينادى بها من يسعون إلى القضاء على الروكوكو[1]. ولكن سرعان ما سنحت الفرصة لدافيد، وكان التعويض الذى قدم إليه بعد تجاهله السابق أعظم من كل ما كان يحلم به. فقد كانت لوحة "قسم إخوان هوراتيوس" من أعظم الأعمال الفنية نجاحًا على مر التاريخ. وكانت المسيرة الظافرة للوحة قد بدأت فى إيطاليا، حيث عرضها دافيد فى مرسمه، فكان الناس يحجون إليها، وباقات الزهور توضع أمامها. وانضم فيان، وباتونى Battoni وانجليكا كاوفمان، وفيلهلم تيشباين W. Tischbein أعنى ألمع الفنانين فى روما، إلى الأصوات التى كانت تلهج فى كل مكان بالثناء على الفنان الشاب. وفى باريس، حيث عرف الجمهور العمل فى صالون عام ١٧٨٥، استمر الانتصار. ووصفت اللوحة بأنها "أجمل صورة فى القرن"، ونظر إلى العمل الذى أنجزه دافيد على أنه ثورى بحق. وبدا هذا العمل للعالم المعاصر على أنه أكثر الإنجازات التى يمكن تخيلها جدة وجرأة — وعلى أنه هو التحقيق الكامل للمثل الأعلى الكلاسيكى. ولقد عمل دافيد على اختزال المنظر الذى يصوره إلى عدد قليل من الأشكال دون أية إضافات أو زوائد خارجية تقريبًا. فهو قد جمع فى اللوحة بين أبطال الدراما فى خط واحد صلب غير منقطع، تعبيرًا عن إجماعهم وتصميمهم على الموت سويًا، إذا دعت الضرورة، فى سبيل مثلهم الأعلى المشترك. وأتاح هذا التجديد الجذرى فى الشكل للمصور أن يحقق تأثيرًا لا يدانيه شىء آخر فى التجربة الفنية لجيله. وتطورت نزعته الكلاسيكية إلى فن خطى خالص، بحيث تخلى تمامًا عن التأثيرات التصويرية الخالصة، وكل وسائل الاسترضاء التى كانت كفيلة بأن تجعل اللوحة شيئًا يلذ للعين بحق. وكانت الوسائل الفنية التى لجأ إليها عقلية.

[1] Albert Dresdner : Die Entstehung der Kunstkritik, 1915, PP. 229 – 30.

منهجـية، "بيوريتانـية" تمامًـا، كما أخضع التنظيم الكامل للعمل إلى مبدأ الاقتصاد. ولقـد كانـت الدقـة والموضـوعية فـى هـذا العمـل، واقتصـاره عـلى أبسط الضرورات، والنشـاط العقـلى الـذى يعـبر عـنه هـذا التركـيز، أكـثر تمشـيًا مـع الـنزعة الرواقـية للـبورجوازية الـثورية مـن أى اتجاه فنى آخر. فها هنا نجد وحدة تجمع بين العظمة والبساطة، والوقار والرزانة. وقد وصف البعض هذه اللوحة، عن حق، بأنها "اللوحة الكلاسـيكية بالمعـنى الصـحيح"[1]. وبـالفعل يمـثل هـذا العمل المثل الأعلى للأسلوب الفـنى فـى عصـره على أكمل صورة، تمامًا كما تمثل لوحة ليوناردو "العشاء الربانى" مـثلاً مفهـوم الفـن فـى عصـر النهضـة. فإذا كان من حق المرء أن يفسر القالب الفنى الخـالص تفسـيرًا اجتماعـيًا، فـإن هذه اللوحة تقدم إلينا نموذجًا واضحًا كل الوضوح فـى هـذا الصـدد. ذلـك لأن مـا فيها من وضوح، ومن صرامة لا تعرف المهادنة، ومن حـدة فى التعبير، يرجع أصله إلى الفضائل الشخصية عند أنصار الحكم الجمهورى، ومـا القالـب هـنا إلا الأداء، والوسـيلة الموصـلة إلى غايـة. وقـد يدهشـنا أن نعـلم أن الطـبقات العلـيا شاركت فى هذه النزعة الكلاسيكية بدورها، ولكن نظرًا إلى ما نعرفه عـن قـدرة الحـركات الـناجحة عـلى نقـل عدواهـا إلى الجميع، فإن هذه الظاهرة لن تدهشـنا عـندئذ بقـدر مـا يدهشنا أن نعرف أن الحكومة ذاتها قد أيدت هذه النزعة. فمـن المعـروف أن لوحـة "قسـم إخـوان هوراتـيوس" قد صورت من أجل وزارة الفنون الجمـيلة. وهكذا فإن السلطات اتخذت من الاتجاهات الثورية المتمردة فى الفن موقفًا كـان فـيه من السذاجة أو من الحيرة ما يعادل موقفها إزاء هذه الاتجاهات ذاتها فى السياسة.

وعـندما عـرض دافـيد فـى عام ١٧٨٩ لوحته "بروتوس"، التى بلغ بها أوج شـهرته، لم يكن للاعتبارات الشكلية أى دور واع فى استقبال هذا العمل. فقد كانت الملابـس الرومانية، والوطنية الرومانية، قد أصبحت هى الذوق السائد، وصارت رمزًا معترفًـا بـه مـن الجميع، يستخدم بنفس السهولة التى يستخدم بها أى تشبيه آخر، أو أى نظـير تاريخى آخر، تكون فيه تذكرة بالمثل الأعلى للفروسية والبطولة. غير أن

---

[1] **Walter Friedlaender : Hauptstroemungen der franz. Mal. Von David bis Cézanne, I, 1930, P. 8 .**

المقدمات التى ظهرت منها الروح الوطنية الحديثة لم تكن مرتبطة بالرومان. فهذه الروح الوطنية نتاج لعصر لم تعد فيه فرنسا مضطرة إلى الدفاع عن حريتها ضد جار طامع أو ضد حاكم إقطاعى أجنبى، وإنما ضد عالم معاد محيط بها، كان بناؤه الاجتماعى بأسره مختلفًا عن بنائها، ووقف شاهرًا سلاحه ضد الثورة. وكانت فرنسا الثورية بارعة تمامًا إذ جندت الفن لمساعدتها فى هذا النضال. أما فكرة "الفن للفن"، التى يمكن أن تقف عقبة فى وجه أتباع هذا الأسلوب، فلم تظهر لأول مرة إلا فى القرن التاسع عشر. فمبدأ الفن "الخالص"، الذى لا نفع فيه على الإطلاق، قد ظهر لأول مرة نتيجة لمعارضة الحركة الرومانتيكية للعصر الثورى بأسره، كما أن الدعوة إلى سلبية الفنانين ترجع إلى خوف الطبقة الحاكمة من فقدان تأثيرها فى الفن. أما القرن الثامن عشر فقد استمر، فى سعيه إلى بلوغ أهدافه العملية، يستغل الفن بنفس الطريقة الجريئة التى كانت تستغله بها كل القرون السابقة، ولكن الفنانين أنفسهم كانوا، حتى قيام الثورة، غير واعين تقريبًا بأنهم يسلكون هذا الطريق، ولم يدر بخلدهم أن يحولوا مسلكهم هذا إلى برنامج. ولم يصبح الفن اعترافًا بالعقيدة السياسية إلا مع الثورة ذاتها، ولأول مرة أصبح هناك إصرار على ألا يكون الفن "مجرد زخرف يزين به البناء الاجتماعى"، بل "جزء من دعائم هذا البناء"[1].

فالرأى الذى أصبح ينادى به عندئذ هو أن الفن ينبغى ألا يكون مسلاة لا جدوى منها، ومجرد مداعبة للأعصاب، أو امتياز ينفرد به الأثرياء وأصحاب الفراغ، بل يجب أن يعلم ويصلح الأوضاع، ويحفز على العمل ويضرب المثل. ولابد أن يكون الفن نقيًا، صادقًا، ملهمًا وملهمًا، وأن يسهم فى سعادة الجماهير ويصبح ملكًا للأمة بأسرها. ولقد كان هذا برنامجًا بارعًا، شأنه شأن كل الإصلاحات ذات الطابع النظرى المجرد فى الفن. وحين تبين أنه برنامج عقيم، كان عقمه هذا دليلاً على أن الثورة ينبغى أن تغير المجتمع أولاً قبل أن تستطيع تغيير الفن، على الرغم من أن الفن ذاته أداة لهذا التغيير، ويرتبط بعملية التغير الاجتماعى فى علاقة معقدة من الفعل ورد الفعل المتبادل. ويكفى أن نذكر فى هذا الصدد أن الهدف الحقيقى للثورة

---

(1) François Benoit : L'Art franç. Sous la Révol. Et l'Empire, 1897, P. 3. Ibid., P. 4 – 5.

لم يكن إتاحة الفرصة أمام الطبقات المحرومة من امتيازات الثقافة لكى تستمتع بالفن، بل تغيير المجتمع، وتعميق الشعور بالتضامن، وإثارة الوعى بما أنجزته الثورة. فمنذ ذلك الحين أصبحت رعاية الفن أداة للحكومة، تبدى بها من الاهتمام ما لا تبديه إلا لما هو هام من شئون الدولة. وما دامت الجمهورية كانت فى خطر، وكانت تكافح فى سبيل بقائها ذاته، فإن من واجب الأمة بأسرها أن تخدمها بكل ما تستطيع أن تعده من قوة. وهكذا نجد دافيد يقول، فى خطاب وجهه إلى "المؤتمر": "إن كلا منا مسئول إزاء الأمة عن المواهب التى حبته بها الطبيعة"، كما صاغ هاسنفراتز Hassenfratz أحد محكمى صالون ١٧٩٣، النظرية الجمالية المطابقة لهذا الرأى فى العبارة الآتية : "إن كل موهبة الفنان إنما تكمن فى قلبه، أما ما يحققه بيديه فلا قيمة له".

ولقد أسهم دافيد بدور لم يسبق له نظير فى الفن السياسى فى عصره. فقد كان عضوا فى المؤتمر، وكان له بهذا الوصف تأثير كبير، ولكنه كان فى الوقت ذاته موضع ثقة الحكومة الثورية ومتحدثًا بلسانها فى جميع المسائل المتعلقة بالفن. والواقع أن أى فنان آخر، منذ لوبران، لم يكن لنشاطه مثل هذا النطاق الواسع. غير أن مكانة دافيد الشخصية كانت أعظم إلى حد هائل من ذلك الاحترام الذى كان يلقاه صنيعة لويس الرابع عشر. فهو لم يكن دكتاتور الفن فى عصر الثورة فحسب، ولم يكن فقط السلطة التى تخضع لها كل الدعاية الفنية، وتنظيم جميع الأعياد والاحتفالات الكبيرة، والأكاديمية ووظائفها، ونظام المتاحف والمعارض بأسره، بل لقد كان مبدع ثورة خاصة به، هى "الثورة الدافيدية révolution Davidienne"[1] التى كانت، إلى حد ما، نقطة بداية الفن الحديث. فهو مؤسس مدرسة لم يكن لسلطتها ونطاقها واستقرارها أى نظير تقريبًا طوال تاريخ الفن: إذ يكاد كل الفنانين الشبان الموهوبين فى هذه الفترة يكونون منتمين إليها. وعلى الرغم مما عاناه مؤسس المدرسة ذاته من متاعب، وعلى الرغم من هربه وإبعاده وتدهور قواه الخلاقة، فقد ظلت هذه المدرسة، حتى ثورة شهر يوليه، أهم مدرسة فى التصوير

---

[1] Jules David : Lepeintre David, 1880, p. 117.

الفرنسى. بل مدرسته الأصيلة. بل أنها أصبحت مدرسة النزعة الكلاسيكية الأوروبية بأسرها، وبذلك أصبح لمؤسسها، الذى لقب "بنابوليون التصوير"[1]، نفوذ يمكن أن يشبه، فى مجاله الخاص، بنفوذ الفاتح العالمى. فقد استطاعت سلطة ذلك الفنان الكبير أن تظل باقية على الرغم من وقوع حوادث وانقلابات حاسمة، هى ٩ ترمدور، و١٨ برومير، وارتقاء نابوليون للعرش. ولم يكن ذلك راجعًا إلى أن دافيد كان أعظم مصور فرنسى معاصر فحسب، بل إلى أن كلاسيكيته أكثر مفاهيم الفن انسجامًا مع الأهداف السياسية لعهد "القنصلية" وعهد الامبراطورية. ولم يتوقف التطور المتوازى بين عمل الفنان وبين السياسة إلا خلال عهد "حكومة الإدارة Directoire"، الذى كان، على خلاف عهد الثورة والامبراطورية، يتسم بأنه متقلب، يسوده حب اللذات، ويتسم من الوجهة الجمالية بطابع أبيقورى[2]. ولكن الكلاسيكية ظلت هى الأسلوب الممثل للفن الفرنسى فى عهد القنصلية، عندما أخذ الفرنسيون يذكرون أنفسهم على الدوام بالفضائل البطولية للرومان، وفى عهد الامبراطورية، التى كانت المقارنة مع الامبراطورية الرومانية تقوم فى دعايتها السياسية بدور مماثل لدور التشبيه بالجمهورية الرومانية إبان الثورة الفرنسية. ولكن على الرغم من إطراد تطور تصوير دافيد، فإنه يحمل طابع التغيرات التى مرت بالمجتمع وحكومة البلاد. فحتى فى عهد "حكومة الإدارة" اتخذ أسلوبه. ولاسيما فى لوحة "نساء سابين" طابعًا أنعم وأكثر بهجة، وتحول عن تلك الصرامة الفنية القاطعة التى كان يتسم بها فى فترة الثورة. وفى عهد الامبراطورية تحول عن الأهداف التى كان يتجه إليها فى فترته السابقة إلى اتجاه جديد، على الرغم من أنه تخلى مرة أخرى عن التأنق المجامل والبراعة الفنية المقصودة التى كان يتسم بها أسلوبه فى عهد حكومة الإدارة. ذلك لأن أسلوب هذا الفنان فى عهد الامبراطورية ينطوى فى داخله على كل الصراع الداخلى الكامن فى حكم نابوليون، مترجمًا إلى لغة الفن. فهذا الحكم الذى لم ينكر أبدًا أصله الراجع إلى الثورة الفرنسية، والذى

---

[1] Edmond & Jules Goncourt : Hist. De La Société franç. Pendant La Révol., 1880, p. 346.

[2] Louis Modelin : La Révolution, 1911, PP. 490 ff.

قضى نهائيًا على الأمل فى إحياء الامتيازات الوراثية، ظل مع ذلك يعمل على تصفية الثورة التى بدأت فىالتاسع من ترميدور، ولم يقتصر على ضمان المركز القوى للبورجوازية الرأسمالية وأصحاب الأرض من الفلاحين، بل أنه أقام دكتاتورية سياسية قيدت حرية هذه الطبقات ذاتها فى حدود القانون المدنى الذى وضع بنوده. وبالمثل كان فن دافيد فى عهد الامبراطورية مركبًا غير متوازن من اتجاهات متناقضة، أخذ العنصر الشعائرى والتقليدى فيها يزداد سيطرة بالتدريج على النزعة الطبيعية والتلقائية.

ولقد أدت المهام الملقاة على عاتق دافيد بوصفه "المصور الأول" لنابوليون إلى دفع فنه إلى الأمام، إذ جعلته مرة أخرى متصلاً اتصالاً مباشرًا بالواقع التاريخى، وأتاحت له فرصة معالجة مشكلات الشكل المتعلقة بالصور التاريخية الرسمية الكبرى، ولكن هذه المهام أدت فى الوقت ذاته إلى تجميد كلاسيكيته، وأبرزت فيه علامات تلك النزعة الأكاديمية التى ستلحق فيما بعد أشد الضرر به هو ذاته وبمدرسته. وقد أطلق ديلاكروا Delacroix على دافيد اسم : "أبو المدرسة الحديثة بأسرها"، وبالفعل ينطبق هذا الوصف على دافيد من جهتين : أولاً من حيث هو خالق النزعة الطبيعية البورجوازية الجديدة، التى كانت – فى ميدان الصورة الشخصية بوجه خاص – تعبيرًا عن جدية ووقار نظرة إلى الحياة تتسم بالصرامة والبساطة والبعد التام عن الاستعراض المسرحى، وثانيًا – وهو الأهم – من حيث أنه الفنان الذى أعاد عهد التصوير (narrative) والتمثيل التصويرى للمناسبات التاريخية الكبرى. وبفضل هذه المهام استعاد دافيد قدرًا كبيرًا من موضوعيته وبساطته السابقة، بعد التأنق السطحى والمعالجة التافهة للمشكلات الشكلية، اللذين كانا يميزان فنه خلال فترة "حكومة الإدارة". ولم تعد المشكلات التى أصبح يتعين عليه حلها الآن محلقة فى الهواء، كما هى الحال فى موضوع "نساء سابين". بل أصبحت مشكلات تنبثق من الواقع المحلى المباشر. فحين كان يكلف بمهام كتلك التى أدت إلى تصوير الطقوس Scare" (١٨٠٥ – ٨) أو "توزيع النسور" (١٨١٠). كان يجد من الحوافز الفنية أكثر مما كان يتوقعه هو ذاته. فقد تكون هذه اللوحات، بالقياس إلى لوحة مثل"القسم فى ملعب التنس"، مفتقرة إلى الروح الوثابة والطابع

الدرامى. ولكنها تعوض هذا الافتقار بمعالجتها للموضوع على نحو أبسط وأكثر واقعية. ففيها ازداد دافيد ابتعادًا عن تراث القرن الثامن عشر والروكوكو. وابتدع أسلوبًا أكثر موضوعية، على عكس النزعة الفردية السائدة فى أعماله السابقة. وقد يكون من الممكن إساءة استخدام هذا الأسلوب فى الاتجاه الأكاديمى، ولكنه كان على الأقل أسلوبًا يمكن الاستمرار فيه. ومع ذلك فحتى فى هذه المرحلة لم يستطع أن يتغلب تمامًا على الصراع الداخلى الذى كان يهدد الوحدة المعنوية لفنه منذ عهد حكومة الإدارة. ذلك لأنه كان يصور، إلى جانب الاحتفالات الرسمية، التى وجد لها حلاً مرضيًا تمامًا، مناظر من العالم القديم، مثل "سافو" (١٨٠٩) أو لوحة "ليونيداس" (١٨١٢)، وهى لوحات لم تكن تقل فى افتعالها وتصنعها عن "نساء سابين". فلم يعد العالم الكلاسيكى مصدرًا للوحى بالنسبة إلى دافيد، وإنما أصبح مجرد عرف مصطلح عليه، كما كان بالنسبة إلى جميع معاصريه. فحين كان يجد نفسه إزاء مهام عملية، كان يظل ينتج تحفًا رائعة، أما حين كان يحاول التحليق فوق الواقع، فإن عمله كان ينتهى إلى الإخفاق.

وخلال فترة المنفى التى قضاها دافيد فى بروكسل، ازدادت حدة الصراع فى فنه بين المثالية المجردة الهزيلة لموضوعاته الأسطورية والتاريخية القديمة، وبين النزعة الطبيعية المتلئة حيوية للوحاته التى تصور شخصيات. فكلما كان يدخل فى علاقة مباشرة بالحياة الواقعية، أى كلما كان عليه أن يصور أشخاصًا، كان يظل هو نفس الفنان القديم العظيم، أما حين كان يستسلم لأوهامه الكلاسيكية، التى تفتقر إلى كل علاقة بالحاضر، والتى أصبحت مجرد لعبة فنية، فإن إنتاجه يعطى المرء انطباعًا بأنه من طراز قديم، بل أن ذوقه نفسه كان رديئًا فى كثير من الأحيان. والواقع أن حالة دافيد لها أهمية خاصة فى دراسة الفن من وجهة نظر علم الاجتماع، إذ أنها ربما كانت تمثل أعظم تفنيد مقنع للرأى القائل أن الأهداف السياسية العملية والمستوى الفنى الرفيع أمران متنافران. فكلما كانت الصلة بينه وبين الاهتمامات السياسية تزداد وثوقًا ، وكلما ازداد تطرفًا فى وضع فنه فى خدمة أغراض الدعاية، كانت القيمة الفنية لإنتاجه تزداد. ففى خلال الثورة، حين كانت أفكاره كلها تدور حول السياسة، رسم لوحة "القسم فى ملعب التنس". ولوحة

"مارا" التى بلغت فيها مقدرته الفنية قمتها. وفى عهد الامبراطورية، حين كان متشبعًا بأهداف نابوليون الوطنية، وكان يشعر دون شك بما تدين به الثورة، على الرغم من كل شىء، لهذا الدكتاتور، ظل فنه خلاقًا حيًا فى كل مرة كانت الأهداف العملية فيها هى محور اهتمامه. أما عندما انتقل إلى بروكسل فيما بعد، وفقدكل اتصال بالواقع السياسى، ولم يعد إلا مصورًا فحسب، فقد هبط إنتاجه إلى أدنى مستوى بلغه خلال تطوره الفنى. وعلى الرغم من أن هذه الارتباطات لا تثبت أن الفنان ينبغى عليه، إذا أراد أن يرسم لوحات جيدة، أن يكون مهتمًا بالشئون السياسية وأن يكون ذا عقلية تقدمية، فإنها تثبت مع ذلك أن مثل هذا الاهتمام ومثل هذه الأهداف لا تحول دون إنتاج لوحات جيدة.

ولقد أكد الكثيرون أن الثورة الفرنسية كانت عقيمة فنيًا، وأن نواتجها كانت تتحرك فى إطار أسلوب لم يكن أكثر من استمرار واكتمال للنزعة الكلاسيكية القديمة فى عصر الروكوكو. وأكد البعض أن فن عصر الثورة الفرنسية لا يمكن أن يوصف بأنه ثورى إلا من جهة موضوعاته وأفكاره، لا من حيث قوالبه ومبادىء أسلوبه[1]. ومن الصحيح بالفعل أن الثورة عندما حدثت وجدت النزعة الكلاسيكية مكتملة الجوانب بالفعل، ولكنها أضفت عليها مع ذلك مضمونًا جديدًا ومعنى جديدًا. ولم تكن النزعة الكلاسيكية لعهد الثورة الفرنسية تبدو مفتقرة إلى الأصالة والإبداع إلا من وجهة نظر الأجيال اللاحقة لها، وهى وجهة نظر تتضاءل لديها الفوارق؛ أما العالم المعاصر لها فكان يشعر بوضوح كامل بالفارق فى الأسلوب بين كلاسيكية دافيد وكلاسيكية السابقين عليه. وأوضح دليل على مدى جرأة تجديدات دافيد وثوريتها، تلك الكلمات التى وصف فيها "بيير" مدير الأكاديمية لوحة "قسم إخوان هوراتيوس" بأنها "مجافية للذوق السليم" نظرا إلى انحرافها عن النمط الهرمى المألوف[2]. ومع ذلك فإن الإبداع الحقيقى الذى أتت به الثورة فى ميدان الأسلوب الفنى يتمثل فى الرومانتيكية، لا فى الكلاسيكية، أى أنه لا يتمثل فى الفن الذى

---

(1) George Plekhanov : Art & Society, 1937, P. 20 – Louis Hourticq : La Peinture franç. De 1789 à nos jours. 1939, P. 5.

(2) Jules David, op. cit., P. 57 .

كان يمارس فيها بالفعل، بل في الفن الذى مهدت له الطريق. ولم يكن في استطاعة الثورة ذاتها أن تحقق الأسلوب الجديد لأنها، برغم ما كان لها من أهداف سياسية جديدة، ونظم اجتماعية جديدة، ومعايير جديدة للقانون، لم يكن قد أصبح لها بعد مجتمع جديد يتكلم لغتها الخاصة. وكل ما كان يوجد في ذلك الحين هو أبسط الشروط الممهدة لظهور مثل هذا المجتمع. فقد كان الفن متخلفًا وراء التطورات السياسية، وكان لا يزال يتحرك، كما لاحظ ماركس من قبل، في إطار القوالب العتيقة إلى حد ما[1]. والواقع أن الفنانين والكتاب ليسوا دائمًا أنبياء، وهناك من حالات تخلف الفن عن مجاراة العصر بقدر ما يوجد من حالات تقدمه مستبقًا ذلك العصر.

والحق أن الرومانتيكية، التى مهدت لها الثورة الفرنسية الطريق، كانت هى ذاتها مبنية على حركة مشابهة أسبق منها، ومع ذلك فإن العناصر المشتركة بين الحركة الرومانتيكية المسبقة، وبين الحركة الرومانتيكية، أقل من تلك التى تشترك فيها الحركتان الكلاسيكيتان الحديثتان. فالأوليان لا تمثلان حركة رومانتيكية واحدة متجانسة، انقطع تطورها بمحض الصدفة فحسب[2]. بل أن الحركة الرومانتيكية المسبقة قد لحقت بها هزيمة نهائية حاسمة على يد الثورة الفرنسية. صحيح أن الاتجاه المضاد للعقلانية قد بعث إلى الحياة من جديد، ولكن النزعة الوجدانية في القرن الثامن عشر لم تدم إلى ما بعد الثورة. بل أن الرومانتيكية التالية للثورة عبرت عن نظرة جديدة إلى الحياة والعالم، والأهم من ذلك أنها خلقت تفسيرًا جديدًا لفكرة الحرية الفنية. فلم تعد هذه الحرية امتيازًا ينفرد به العبقرى بل أصبحت حقًا طبيعيًا لكل فنان وكل فرد موهوب. وعلى حين أن حركة الرومانتيكية المسبقة لم تكن تسمح إلا للعبقرى بالخروج على القواعد، فإن الرومانتيكية الحقيقية أنكرت صحة القواعد الموضوعية أيًا كان نوعها. فكل تعبير شخصى فريد، لا يقبل الاستبدال، ويحمل في ذاته قوانينه ومعاييره الخاصة. هذه الفكرة اللماحة هى في

---

(1) Karl Marx : Der 18 Brumaire des Louis Napolen, 1852 .

(2) Louis Hautecoeur : "Les Origines du Romantisme". In "Le Romantisme et l'art", 1928, P. 18 .

الواقع أعظم ما أنجزته الثورة الفرنسية بالنسبة إلى الفن. فقد أصبحت الحركة الرومانتيكية فى حينها حرب تحرير، لا تشن ضد الأكاديميات والكنائس والمحاكم والسادة الراعين والهواة والنقاد والأسماء المشهورة فى الفن فحسب، بل تشن أيضًا ضد مبدأ التراث والسلطة والقاعدة ذاته. ومن المحال أن يستطيع المرء تصور هذا الصراع بدون الجو العقلى الذى أحدثته الثورة؛ فأصل هذا الصراع وتأثيره يرجعان معًا إلى الثورة. بل أن الفن الحديث بأسره هو إلى حد ما نتيجة لهذا الصراع الرومانتيكى من أجل الحرية. فمهما سمعنا من أحاديث حول المعايير الجمالية التى تعلو على الزمان، وحول القيم الفنية الإنسانية الخالدة، والحاجة إلى معايير موضوعية ومواضعات ملزمة، فإن تحرر الفرد، واستبعاد كل سلطة خارجية، والتجاهل الجرىء لكل الحواجز والموانع، كان ولا يزال المبدأ الحيوى للفن الحديث. ومهما كان تحمس الفنان خلال عصرنا الحاضر فى الاعتراف بسلطة مدارس أو جماعات أو حركات، وفى تعبيره عن إيمانه برفاقه فى السلاح، فإنه ما أن يبدأ التصوير أو التأليف أو الكتابة، حتى نجده وحيدًا، ويشعر بنفسه وحيدًا. فالفن الحديث هو التعبير عن الإنسان الوحيد المنعزل، عن الفرد الذى يشعر بأنه مختلف عن أقرانه — مختلف إلى الحد الذى يكون فيه الاختلاف نعمة أو نقمة. وإذن فالثورة والحركة الرومانتيكية تعد نهاية عهد حضارى كان الفنان فيه يهيب "بمجتمع"، وبجماعة متجانسة بدرجات متفاوتة، وبجمهور كان يعترف بسلطته ـ من حيث المبدأ، اعترافًا مطلقًا. فمنذ الثورة لم يعد الفن نشاطًا اجتماعيًا يسترشد بمعايير موضوعية تقليدية، بل أصبح نشاطًا قوامه التعبير الذاتى الذى يخلق معاييره الخاصة؛ وبالاختصار فإنه أصبح الوسيط الذى يتحدث من خلاله الفرد المنعزل إلى أفراد منعزلين. وحتى العصر الرومانتيكى لم يكن من المهم أن يكون الجمهور مؤلفًا من ذواقة حقيقيين، أو أن يكون من بين الجمهور نسبة كبيرة من الذواقة؛ إذ كان الفنانون والكتاب معًا يبذلون قصارى جهودهم لتلبية رغبات هذا الجمهور. أما فى الفترة الرومانتيكية وبعد الرومانتيكية، فقد أصبحت الحال على عكس ذلك، إذ أنهم لم يعودوا يستسلمون لذوق أية فئة تقضى به إحدى محاكم الرأى العام أمام محكمة أخرى. فأعمال الفنانين أصبحت تؤدى دائمًا إلى خلق حالة توتر وتعارض بينهم

وبين الجمهور. صحيح أن هناك جماعات من الذواقة وهواة الفن تتكون باستمرار، غير أن تكوين هذه الجماعات فى حالة تغير لا نهاية له، وهذا التغير يؤدى إلى القضاء على كل اتصال واستمرار فى العلاقة بين الفن وبين الجمهور.

ومن الدلائل الأخرى على أن نزعة دافيد الكلاسيكية، والتصوير الرومانتيكى، يرجعان إلى أصل مشترك هو الثورة الفرنسية، أن الرومانتيكية لم تبدأ بوصفها هجومًا على الكلاسيكية، ولم تقض على مدرسة دافيد من الخارج، بل إنها ظهرت على المسرح لأول مرة فى أعمال أقرب تلاميذ دافيد إليه وأعظمهم موهبة، وهم جرو Gros وجيروديه Girodet وجيران Guérin . ولم يبدأ الانفصال القاطع بين الاتجاهين إلا خلال الفترة الواقعة بين عامى ١٨٢٠ و١٨٣٠، حين أصبحت الرومانتيكية أسلوبًا للتقدميين فى الفن، على حين أصبحت الكلاسيكية هى أسلوب تلك العناصر التى كانت لا تزال تقسم يمين الولاء لدافيد. ولقد كان ذلك المزيج من الكلاسيكية والرومانتيكية، الذى ابتدعه "جرو"، متمشيًا تمامًا مع ذوق نابوليون الشخصى، ومع طبيعة المشكلات التى كلف فنانه بحلها. فقد كان نابوليون يلتمس الراحة من عقلانيته العملية فى الأعمال الفنية الرومانتيكية، وكان يميل إلى النزعة الوجدانية حين لم يكن ينظر إلى الفن بوصفه أداة للدعاية والاستعراض. وهذا يفسر إعجابه بأوسيان Ossian وروسو فى الأدب، وباللوحات الزاهية الخلابة فى التصوير[1]. وحين جعل نابوليون من دافيد مصور البلاط الخاص به، فقد كان فى ذلك يساير الرأى العام؛ أما عواطفه الحقيقية فكانت مع جرو، وجيرار، وفيرنيه Vernet ، وبرودون Prudhon ، ومع "المصورين الحاكين anecdotal painters" فى عصره[2]. ولنذكر فى هذا الصدد أنهم كانوا جميعًا مضطرين إلى تصوير معاركه وانتصاراته، وأعياده واحتفالاته — يتساوى فى ذلك برودون ذو الحساسية المفرطة ودافيد القوى الشكيمة. غير أن المصور الحقيقى لعهد الإمبراطورية، أعنى مصور نابوليون بالمعنى الصحيح، كان جرو. وهذا الأخير كان يدين بشهرته — التى اعترف بها أنصار مدرسة دافيد وخصومها معًا — لعاملين :

---

(١) Léon Rosenthal : La Peinture romantique (1903) PP. 25 – 6 .

(٢) F. Bénoit, op. cit., p. 171 .

أولهمـا قدرتـه عـلى تصوير أى منظر بطريقة أخاذة، وترديده على نحو مباشر وكأنه يصـنع تمـثالاً بالشـمع؛ وثانيهما فهمه الأخلاقى الجديد للوحة المعركة. فقد كان هو فـى الواقـع أول من صور الحرب من وجهة نظر إنسانية، وكشف عن الجانب الأليم مـن المعـركة. ذلـك لأن ويلات الحرب كانت قد استفحلت إلى حد لم يعد من الممكن معه تجاهلها؛ وكان أفضل ما يمكن عمله هو ألا يبذل الفنان أية محاولة لتجاهلها.

ولقـد كـان التعـبير الفنى عـن نظرة عهد الإمبراطورية إلى الحياة يتمثل فى نـزعة تلفيقية جمعت بين اتجاهات أسلوبية قائمة من قبل، مع إجراء بعض التعديل والـتحوير فيها. وكانت السمات المتناقضة لهذا الفن متمشية مع المتناقضات السياسية والاجتماعـية لحكومـة نابولـيون. فقـد كانـت المشـكلة الكـبرى الـتى كـان العهـد الإمـبراطورى يسـعى إلى حـلها هـى التوفـيق بين الإنجازات الديمقراطية للثورة وبين الشكل السياسى للملكية المطلقة. ففى نظر نابوليون لم تكن العودة إلى "النظام القديم" تقـل اسـتحالة عـن التمسك "بفوضـى" الـثورة. وكـان لابد من الاهتداء إلى شكل من أشـكال الحكـم يجمـع بين الجانبين معًا، ويوفق بين الدولة القديمة والجديدة، وبين طـبقة النـبلاء القديمـة والجديـدة، وبـين عملـية تحقـيق المسـاواة الاجتماعـية والثراء الجديـد. "فالـنظام القديـم" كـان بعـيدًا عـن فكـرة الحـرية وعن فكرة المساواة بنفس المقدار. وحين جاءت الثورة أخذت على عاتقها تحقيق الأمرين معًا، ولكنها اضطرت آخـر الأمر إلى التخلى عن مبدأ المساواة. أما نابوليون فأراد أن ينقذ هذا المبدأ، ولكنه لم يـنجح فـى دعمـه إلا مـن الوجهـة التشـريعية؛ أمـا مـن الناحـية الاقتصـادية والاجتماعـية فـإن اللامسـاواة القديمـة فـى عهـد ما قبل الثورة ظلت قائمة. ولم يكن هـناك مـن مظاهر المساواة السياسية سوى أن الجميع كانوا متساوين فى حرمانهم من الحقـوق. فـلم يـبق مـن إنجـازات الـثورة شـىء سـوى الحـرية القانونـية للشـخص، والمسـاواة أمـام القـانون، وإلغـاء الامتيازات الإقطاعية. ولم يكن ذلك بالنجاح الهين، ولكـن مـنطق الحكـم التسـلطى لنابولـيون، وأطمـاع البلاط، أدى إلى إعادة نفوذ طبقة النـبلاء والكنيسـة، وخلـق جـوًا مضـادًا للـثورة، عـلى الرغم من كل المحاولات التى

كانـت تبذل للتمسك بمبادئها الأساسية[1]. ولقد تلقت الحركة الرومانتيكية قوة دافعة هائلـة من توقيع "الاتفاق" (Concordat) بين الدولة والكنيسة، ومن حركة الإحياء الدينـية المرتـبطة به. وكانت الرومانتيكية قد سارت من قبل جنبًا إلى جنب مع فكرة الإحـياء الكاثولـيكى والمـيول الملكـية عند شاتوبريان. ولقد كان النجاح الساحق الذى أحـرزه كتاب "عبقرية المسيحية Le Génie du Christianisme " الذى ظهر بعد عـام مـن "الاتفاق" مع الكنيسة، والذى كان أول عمل يمثل الرومانتيكية الفرنسية — كـان يفـوق مـا أحـرزه أى إنـتاج أدبـى آخر فى القرن الثامن عشر: إذ قرأته باريس كـلها، وطلـب "القنصل الأول" (نابوليون) أن تقرأ له عدة أجزاء منه بصوت عال فى عـدة أمسـيات. وكـان ظهـور الكـتاب إيذانًا ببدء ظهور الحزب الكنسى ونهاية عهد "الفلاسـفة"[2]. وعـلى يـد "جيروديه" انتقل رد الفعل الرومانتيكى الكنسى إلى ميدان الفـن، وعجل بانحلال النزعة الكلاسيكية. أما فى سنوات الثورة فلم تكن قد ظهرت فـى المعـارض أيـة لوحـة ذات مضـمون دينى[3]. فقد كانت مدرسة دافيد لا تعير هذا الـنمط مـن التصوير اهتمامًا إيجابيًا؛ ولكن انتشار الحركة الرومانتيكية أدى إلى زيادة عـدد اللوحـات الدينـية، حـتى غـزت الموضـوعات الدينية ميدان النزعة الكلاسيكية الأكاديمية ذاتها آخر الأمر.

ولقـد بدأ الإحياء الدينى فى نفس الوقت الذى بدأت فيه الرجعية السياسية فـى عهـد القنصـلية. وكـان هـذا الإحـياء بدوره جزءا من عملية تصفية الثورة، وكان يلقـى تحمسًـا مـن الطـبقة الحاكمـة. ولكن سرعان ما خيم الصمت بعد هذا الابتهاج العـام، وذلـك حين اشتدت وطأة التضحيات الباهظة التى فرضتها مغامرات نابوليون عـلى الأمـة، كمـا أن خلـق طـبقة النبلاء العسكرية الجديدة، ومحاولات التوفيق مع الطـبقة الأرستقراطية القديمة، أدى إلى هبوط الروح المعنوية العالية للبورجوازية. ومع ذلـك فقـد كانت الأيام الذهبية لمتعهدى الجيش، وتجار القمح والمضاربين قد بدأت. وظلـت البورجوازية هى المنتصرة فى الصراع من أجل السيطرة على المجتمع، وأن لم

---

[1] Louis Madelin : La Contre – Révolution, 1935, p. 329 .

[2] Ibid., pp. 172, 175 .

[3] Jules Renouvier : Hist. De l'art pendant la Révol., 1893, p. 31.

تعد هي نفس البورجوازية الثورية القديمة. ولنذكر في هذا الصدد أن الأهداف التى كانت البورجوازية ترمى إلى تحقيقها من خلال الثورة لم تكن أبدًا أهدافًا غيرية إلى الحد الذى تصور به عادة. فقد كانت الطبقة المتوسطة الثرية دائنة للدولة قبل الثورة بوقت طويل. ونظرًا إلى التبذير المستمر للبلاط، فقد أخذت مخاوفها من انهيار مالية الدولة تزداد. وإذا كانت قد حاربت من أجل نظام جديد، فإن هدفها الرئيسى كان الاطمئنان على أقساط ديونها على الدولة. وهذه الحقيقة تفسر تلك المفارقة الظاهرية التى تتمثل فى أن الطبقة التى حققت الثورة لم تكن أفقر الطبقات جميعًا، بل كانت واحدة من أكثرها ثراء[1]. فلم تكن تلك، بأى معنى من المعانى، ثورة الطبقة العاملة أو البورجوازية الصغيرة المعدمة، وإنما كانت ثورة المقاولين والمتعهدين التجاريين، أى ثورة طبقة كانت امتيازات النبلاء الإقطاعيين تقف بالتأكيد حجر عثرة فى وجه توسعها الاقتصادى، ولكنها لم تكن تهددها تهديدا بالغ الخطورة[2]. ومع ذلك فقد استعانت هذه الطبقة بالطبقة العاملة والمستويات الدنيا للطبقة الوسطى فى النضال من أجل الثورة، ولولا مساعدة هذه الطبقات الأخيرة لما حالفها النجاح. على أن البورجوازية بمجرد أن حققت أهدافها، تخلت عن رفاقها فى السلاح، وأرادت أن تستأثر بجنى ثمار النصر المشترك. ولكن الذى حدث فى نهاية الأمر هو أن جميع الطبقات المضطهدة والمحرومة من حقوقها القانونية قد أفادت من انتصار الثورة التى كانت أول ثورة تؤدى إلى إعادة بناء جذرية دائمة للمجتمع، بعد عدد كبير من الانقلابات وحركات التمرد غير الناضجة. ومع ذلك فإن التأثير المباشر الناتج عن الأحداث لم يكن مشجعًا فى بداية الأمر. فما أن انتهت الثورة حتى تملكت نفوس الناس خيبة أمل كبيرة، ولم يبق أثر من الفلسفة التفاؤلية لعصر التنوير. ذلك لأن النزعة الليبرالية فى القرن الثامن عشر كانت مبنية على فكرة هوية الحرية والمساواة. وكان الإيمان بهذه المعادلة هو مصدر التفاؤل الليبرالى، بينما كان ضياع الإيمان بإمكان تطابق الفكرتين هو أصل النزعة التشاؤمية فى فترة ما بعد الثورة.

---

(1) Joseph Aynard : La Bourgeoisie franç. 1934, p. 396.

(2) Cf. Etienne fajn : "The Working Class in the Revolution of 1789". In "Essays on the Frenrch Revolution", edited by T.A. Jackson, 1945, p. 121.

ولقد كان أبرز معالم انتصار الفكرة الليبرالية هو أن أحدا لم يشعر إلا بعد الثورة بأن إرهاب الذهن وتقييده، وصبه فى قوالب محددة، له تأثير يشل حركة الإنسان. فمن قبل كانت أعظم الإنجازات فى ميدان الفن ترتبط فى كثير من الأحيان بأشد أنواع الحكم الاستبدادى تزمتًا. أما منذ ذلك الحين فإن كل محاولات إقامة ثقافة تسلطية أصبحت تلقى أصلب مقاومة. وقد أثبتت الثورة الفرنسية أنه لا يوجد نظام بشرى لا يقبل التغيير، ومن هنا فإن أية فكرة مفروضة على الفنان لم تعد تستطيع أن تزعم أنها تمثل معيارًا أسمى، وأصبح التأثير الوحيد الذى يبعثه فى نفسه أى قهر هو أن يثير شكوكه وريبته. وفقدت مبادىء النظام والقانون تأثيرها الحافز، وأصبحت الفكرة الليبرالية منذ ذلك الحين — ومنذ ذلك الحين فقط — هى مصدر الإلهام الفنى. وهكذا فإن نابوليون، برغم كل الجوائز والهبات والامتيازات التى خلعها على فنانيه وكتابه، لم يستطع أن يحفزهم على تحقيق أى شىء ذى أهمية. أما الكتاب الذين كانوا منتجين بحق فى عصره، مثل مدام دى ستايل وبنجامين كونستانت، فكانوا دخلاء منشقين على التيار السائد[1].

ولقد كان أهم ما أنجزته الامبراطورية فى مجال الفن هو تثبيت العلاقات التى أوجدها عصر التنوير والثورة بين المنتج والمستهلك. فقد توطدت دعائم جمهور الطبقة الوسطى الذى ظهر فى القرن الثامن عشر، وأصبح منذ ذلك الحين يقوم هو الآخر بدور رئيسى بوصفه طرفًا مهتمًا بالفنون التشكيلية. ولنذكر أن جمهور الأدب الفرنسى فى القرن السابع عشر كان يتألف من بضعة آلاف من الأشخاص، إذ كان قوامه جماعة من الهواة والذواقة قدر فولتير عددهم بما يتراوح بين ألفين وثلاثة آلاف[2]. وليس معنى ذلك بالطبع أن هذا الجمهور كان يتألف كله من أناس قادرين على إصدار حكم مستقل، ولديهم إحساس مؤكد بالقيمة الفنية، وإنما يعنى فقط أنه كان يملك معايير جمالية معينة أتاحت لأفراده أن يميزوا الغث من السمين داخل إطار محدد، كان عادة ضيقًا إلى حد ما. وبطبيعة الحال كان جمهور الفنون التشكيلية أضيق نطاقًا حتى من جمهور الأدب، ولم يكن يزيد عن جامعى التحف الفنية والذواقة. ولكن فى الفترة التى نشب فيها النزاع بين أنصار بوسان وأنصار

---

[1] Petit de Julleville, op. cit., VII, p. 110 .

[2] Henri Peyre : Le Classicisme franç., 1942, p. 37 .

روبنز. ظهر لأول مرة جمهور للفن لم يعد يتألف كله من أمثال هؤلاء الأخصائيين[١].
وفي القرن الثامن عشر أصبح هذا الجمهور – لأول مرة – يضم أناسًا يهتمون باللوحات دون أن تكون في ذهنهم فكرة شرائها. وقد أخذ اتجاه التطور هذا يزداد وضوحًا بعد صالون عام ١٦٩٩، وفي عام ١٧٢٥ جاء في مجلة "ميركور دى فرانس Mercure de France"[٢] أن جمهورًا ضخمًا من كل طبقة وكل سن يشاهد في الصالون وهو يبدى إعجابه ويمتدح وينقد ويعيب[٣]. ويستفاد من الروايات المعاصرة أن الجماهير لم يكن لها من قبل نظير، وحتى لو كان الجزء الأكبر منها قد أراد التوجه إلى هذا المكان لأن الذوق العام أصبح يتجه إلى زيارة الصالونات، فإن عدد محبي الفن الجادين كان بدوره آخذًا في الازدياد. وأوضح الشواهد على ذلك هو الحشد الكبير من المطبوعات الفنية الجديدة، ومجلات الفنون، والنسخ المطبوعة للأعمال الفنية[٤].

في تلك الفترة أصبحت باريس، التي كانت منذ وقت طويل مركز الحياة الاجتماعية والأدبية في أوروبا، هي عاصمة الفن فيها، وأصبحت تقوم بكل الدور الذى ظلت إيطاليا تقوم به منذ عصر النهضة في الحياة الفنية لأوروبا الغربية. صحيح أن روما ظلت مركز دراسة الفن الكلاسيكي، ولكن باريس أصبحت هي المكان الذى يقصده الناس ليدرسوا الفن الحديث[٥]. على أن الحياة الفنية الباريسية، التي أصبحت الآن تشغل العالم المثقف كله، قد اكتسبت أكبر قوة دافعة لها من المعارض الفنية التي لم تكن تقتصر على الصالون. ومن المعروف أنه كانت تنظم معارض في إيطاليا والأراضي الواطئة في عهود سابقة، ولكن المعارض لم تصبح عنصرًا لا غناء عنه في النشاط الفني إلا في فرنسا خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر[٦]. وقد أصبحت المعارض تعقد بطريقة منظمة، لأول مرة، بعد عام ١٦٧٣، أي منذ الوقت الذى اضطر فيه الفنانون الفرنسيون، نتيجة لتناقص المعونة التي تقدمها

---

[١] A. Dresdner, op. cit., p. 128 .

[٢] مجلة أدبية أسبوعية صدرت لأول مرة عام ١٦٧٢، واستمرت بشيء من الانتظام حتى عام ١٨٢٥. (المترجم)

[٣] Ibid., pp. 128 – 9 .

[٤] André Fontaine : Les Doctrines d'art en France, 1909, P. 186 .

[٥] A. Dresdner, op. cit., p. 180 .

[٦] Ibid., p. 150 .

الدولـة، إلى البحـث عـن مشـترين. ولم يكـن يسـمح بالعرض فى الصالون إلا لأعضاء الأكاديمـية وحدهـم، أمـا الفنـانون غـير الأكاديميين فكان عليهم أن يعرضوا أعمالهم عـلى الجمهـور فـى مكان أكثر تواضعًا بكثير، هو "أكاديمية" طائفة القديس لوقا، أو فـى "معـرض الشـباب". ولكن هذه المعارض المنفصلة أصبحت زائدة عن الحاجة بعد أن فتحـت الثورة الفرنسية أبواب "الصالون" لجميع الفنانين فى عام ١٧٩١. وبفضل هـذا الإجـراء أصـبحت الحياة الفنية، التى كانت قد اكتسبت طابعها القلق المثير من المعـارض الأخـرى ومـن المعـارض الكـثيرة الخاصـة، ومعـارض المراسـم والتلامـيذ — أصبحت هذه الحياة أكثر تنظيمًا وأوفر صحة، وإن غدت أقل حيوية وطرافة.

ولقـد كانـت الـثورة تعـنى نهايـة دكـتاتورية الأكاديمـية واحـتكار الـبلاط، والأرستقراطية، وكبار الماليين، لسوق الفن. وانحلت الروابط القديمة التى كانت تقف فـى وجـه اصـطباغ الفن بالصبغة الديمقراطية، واختفت مع مجتمع الروكوكو وثقافة الـروكوكو. ومـع ذلـك فلـيس مـن الدقـة أن يـزعم المـرء، كما فعل الكثيرون، أن كل مسـتويات الجمهـور الـذى كان يمسك من قبل مقاليد الأمور فى ميدان الثقافة، وكان يمـثل "الـذوق السـليم"، قـد اختفت ما بين عشية وضحاها. ذلك لأن اشتراك الطبقة الوسـطى قـبل الثورة بوقت طويل فى الحياة الفنية على نطاق واسع، أدى إلى وجود نوع من الاتصال فى التطور، على الرغم من عنف الهزة التى أحدثتها الثورة. صحيح أن الحـياة الفنـية أصبحت بعد الثورة مصطبغة بالصبغة الديمقراطية إلى حد لم يسبق لـه نظـير،أى أن الأمـر لم يقتصـر عـلى اتسـاع نطاق جمهور الفن، بل امتد أيضًا إلى إزالـة الفوارق فى داخله. ومع ذلك فإن هذا الاتجاه ذاته كان قد بدأ قبل الثورة. فقد سـبق أن أكـد مـنجز Mengs فـى كتابه "خواطر حول الجمال والذوق" (١٧٦٥) أن الجمـيل هو ما تعجب به الأغلبية. ولكن التغير الحقيقى الذى ظهر بعد الثورة يتمثل فـى أن الجمهـور القديـم كـان يمثل طبقة يقوم الفن بدور مباشر فى حياتها اليومية، وكـان شـكلاً مـن الأشـكال التى تعبر بها هذه الطبقة عن انعزالها عن الطبقات الدنيا للمجـتمع مـن جهـة، وعـن تضامنها مع البلاط والملك من جهة أخرى، أما الجمهور الجديـد فقـد تطـور إلى جمهـور مـن الهواة المهتمين بالمسائل الجمالية، والذين أصبح الفن بالنسبة إليهم موضوعًا يختارونه بحرية، ويخضعونه لأذواقهم المتغيرة.

وبعد أن ألغت الجمعية التشريعية امتيازات الأكاديمية منذ عام ١٧٩١، ومنحت جميع الفنانين حق العرض فى "الصالون"، أوقفت الأكاديمية ذاتها تمامًا بعد عامين. وكان مرسوم إيقافها مناظرًا، فى ميدان الفن، لقرار إلغاء الامتيازات الإقطاعية وتحقيق الديمقراطية. ولكن هذا التطور بدوره، شأنه شأن التطور الاجتماعى المناظر، كان قد بدأ قبل الثورة. فقد كان أصحاب النزعات التحررية جميعًا ينظرون إلى الأكاديمية على أنها بؤرة النزعة الرجعية المحافظة؛ وحقيقة الأمر أنها منذ نهاية القرن السابع عشر بوجه خاص، لم تكن من ضيق الأفق والاستعلاء بقدر ما صورت به. وكانت مسألة قبول الأعضاء الجدد تعالج بطريقة متحررة واسعة الأفق إلى أبعد حد فى القرن الثامن عشر. وتلك حقيقة معروفة. والأمر الوحيد الذى كان يراعى بدقة هو قصر حق العرض فى "الصالون" على أعضاء الأكاديمية. ولكن هذا الامتياز بعينه هو الذى كان يكافحه الفنانون التقدميون، تحت قيادة دافيد. وعندما حلت الأكاديمية، كان حلها مفاجئًا سريعًا، ولكن الأصعب بكثير كان الاهتداء إلى بديل لها. وكان دافيد قد أنشأ منذ عام ١٧٩٣ "جمعية الفنون Commune des Arts، وهى جماعة حرة وديمقراطية للفنانين، لا توجد فيها فئات خاصة أو طبقات أو أعضاء لهم امتيازات. ولكن نظرًا إلى ما كان يمارسه الملكيون فى داخلها من نشاط هدام، فقد تعين الاستعاضة عنها فى العالم التالى مباشرة، بالجمعية الشعبية والجمهورية للفنون Société Populaire et républicaine des Arts ، وهى أول جمعية ثورية بحق، ألقيت على عاتقها مهمة الاضطلاع بأعمال الأكاديمية الموقوفة. ولكنها لم تكن أكاديمية بأى معنى من المعانى، بل كانت ناديًا يستطيع أى شخص أن يلتحق بعضويته، بغض النظر عن مركزه ووظيفته. وفى العام نفسه ظهر "النادى الثورى للفنون Club révolutionnaire des Arts " الذى كان ينتمى إليه دافيد وبرودون وجيرار وايزابى Isabey وغيرهم، والذى كان له، بفضل أعضائه المشهورين، نفوذ عظيم. وكانت هذه الجمعيات كلها تعتمد مباشرة على "لجنة التعليم العام". تحت رعاية "المؤتمر"، ولجنة الرعاية الاجتماعية، ومجلس بلدية باريس[1]. ولقد أوقفت

[1] **Joseph Billiet : "The French Revol and the Fine Arts". In "Essays on the French Revol." Edited by T.A. Jackson, 1945, p. 203.**

الأكاديمية في البداية من حيث هي صاحبة احتكار عرض الأعمال الفنية، وظلت تمارس احتكارها للتعليم وقتًا ما، وبذلك احتفظت بقدر كبير من نفوذها[1]. ولكن سرعان ما حلت "المدرسة الفنية للتصوير والنحت" محلها، وبدأ تعليم الفن يقدم في المدارس الخاصة وفي الفصول المسائية أيضًا. وفضلاً عن ذلك فقد أدخلت دراسة الرسم في مناهج المدارس الثانوية. ولكن قد لا يكون هناك شيء أسهم في صبغ تعليم الفن بالصبغة الديمقراطية مثل إنشاء المتاحف والتوسع فيها. فحتى عهد الثورة الفرنسية لم تكن تتاح للفنانين الذين لا يستطيعون القيام برحلة إلى إيطاليا، فرصة مشاهدة كثير من أعمال مشاهير الفنانين. إذ كانت هذه الأعمال محفوظة في معظم الأحيان في القاعات الخاصة للملك وكبار جامعي الأعمال الفنية، ولم تكن متاحة للجمهور العام. ولكن الثورة غيرت ذلك كله. ففي عام ١٧٩٢ قرر "المؤتمر" إنشاء متحف في اللوفر. وهناك، في المنطقة المجاورة مباشرة لمراسم الفنانين، أصبح في استطاعة صغار الفنانين، منذ ذلك الحين، أن يدرسوا الأعمال الفنية الكبرى وينسخوها، وأن يجدوا، في قاعات اللوفر، أفضل تكملة لتعليم أساتذتهم.

وبعد انقلاب التاسع من ترميدور أخذ مبدأ السلطة يعود تدريجاً إلى ميدان الفن بدوره، وحل القسم الرابع من "المجمع Institut" محل أكاديمية الفنون الجميلة آخر الأمر. ولا شيء أدل على الروح غير الديمقراطية التي نفذ بها هذا الإصلاح، من أن الأكاديمية القديمة كانت تضم ١٥٠ عضوًا، على حين أن الجديدة لم تكن تضم سوى ٢٢ عضوًا. ومع ذلك فقد كان دافيد وهودون Houdon وجيرار ينتمون إليها، وسرعان ما استعادت سلطتها القديمة. وبطبيعة الحال فإن هيئة الفنانين بأسرها قد أعادت النظر في علاقتها بالثورة، ولكن العلاقة بينهم وبينها لم تكن متجانسة تمامًا على الإطلاق. فقد كان بعض الفنانين ثوريين مخلصين أمناء منذ البداية، وهؤلاء لا يقتصرون على أمثال دافيد — الذى كان يستطيع أن يعتمد على ثروة زوجته، ولم يكن مضطرًا إلى الانشغال بالحالة المؤقتة للمعاملات في سوق الفن — بل كانوا يشملون أيضًا فنانين مثل فراجونار، الذى لحق به الدمار، ماليًا، من جراء تطور الأحداث، وظل مع ذلك على ولائه للثورة. ومن الطبيعي أنه كان هناك أيضًا، بين الفنانين، أعداء عنيدون للثورة، كالمدام فيجي لوبران - Vigée

[1] F. Benoit, op. cit., p. 180 .

Lobrun مثلاً، التى غادرت البلاد مع زبائنها الأكابر. لكن معظم الفنانين، سواء أكانوا من اليمنيين أم من اليساريين، كانوا مسايرين للجو السائد، فتراهم ينحازون إلى المهاجرين تارة، وإلى الثوريين تارة أخرى، تبعًا للفرص المتاحة لهم. ولقد كان الفنانون فى مجموعهم يشعرون فى البداية بأن الثورة تهددهم بخطر جسيم، إذ أن عملية الهجرة حرمتهم من أغنى وأقدر المشترين لإنتاجهم[1]. وكان عدد المهاجرين يزداد يومًا بعد يوم، ولم يكن لدى جمهور الفن القديم الذى ظل باقيًا، من القدرة أو من الاستعداد النفسى ما يسمح له بشراء الأعمال الفنية. وهكذا تعرض معظم الفنانين فى البداية للحرمان القاسى، فلا عجب إذن أنهم لم يكونوا دائمًا يشعرون بالتحمس نحو الثورة. فإذا كانوا قد انحازوا مع ذلك إلى صفها بأعداد كبيرة، فإن ذلك كان راجعًا إلى شعورهم بأنهم كانوا أذلاء مستغلين فى ظل نظام الحكم القديم، الذى كانوا خلاله يعدون عادة من خدم المنازل. فالثورة كانت تعنى نهاية هذا الوضع، كما أنها أعطتهم، على أية حال، تعويضًا ماديًا. ذلك لأنه، بالإضافة إلى اهتمام الحكومة المتزايد بالفن، ازداد أيضًا عدد الأشخاص المهتمين به، وظهر فجأة جمهور جديد يبدى اهتمامًا شديدًا بأعمال مشاهير الفنانين[2]. والواقع أن عدد الحاضرين إلى "الصالون" لم ينقص خلال الثورة، بل زاد. وسرعان ما بلغت أسعار الأعمال الفنية، فى المزادات، نفس الأسعار المرتفعة التى كانت موجودة قبل الثورة، بل أن هذه الأسعار زادت كثيرًا فى عهد الإمبراطورية. وازداد عدد الفنانين، كما شكا النقاد من أن عدد الفنانين أصبح أكبر مما يلزم. وهكذا فإن الحياة الفنية استفاقت بسرعة — بل بسرعة أكبر مما ينبغى — من صدمات الثورة، وعادت عجلة الفن تدور دورتها الطبيعية، قبل أن يظهر فن جديد. وحدثت حركة إحياء للنظم القديمة، ولكن أولئك الذين أحيوها لم تكن لديهم معايير جمالية خاصة بهم، بل لم تكن لديهم الشجاعة على أن تكون لهم مثل هذه المعايير. وهذا يفسر الانحلال الفنى فى فترة ما بعد الثورة، ويوضح السبب الذى احتاجت الرومانتيكية من أجله إلى عشرين عامًا أخرى لكى تتحقق فى فرنسا.

---

(1) M. Dreyffous, op. cit., p. 155 .

(2) Benoit, op. cit., p. 132 .

الفصل السادس
الرومانتيكية ..
فى ألمانيا وفى غرب أوربا

كان المفكرون ذوو النزعة التحررية فى القرن التاسع عشر يربطون الرومانتيكية بعودة الملكية والرجعية. ومن الجائز أن لهذا الرأى ما يبرره، ولاسيما فى ألمانيا، ولكنه أدى على وجه العموم إلى فهم زائف للمسار التاريخى. ولم يصحح هذا الفهم إلا حين بدأ الباحثون يميزون بين الرومانتيكية فى ألمانيا وبينها فى أوروبا الغربية، ويرجعون الأولى إلى اتجاهات رجعية والثانية إلى اتجاهات تقدمية. وكانت الصورة الناتجة بطبيعة الحال أقرب كثيرًا إلى الحقيقة، ولكنها ظلت تنطوى على قدر كبير من تبسيط الوقائع؛ إذ لم تكن هذه الرومانتيكية أو تلك واضحة ولاسيما فى ألمانيا، ولكنه أدى على وجه العموم إلى فهم زائف للمسار التاريخى. ولم يصحح هذا الفهم إلا حين بدأ الباحثون يميزون بين الرومانتيكية الألمانية والرومانتيكية الفرنسية والإنجليزية، أعنى بين رومانتيكية للجيل الأول وأخرى للجيل الثانى. فأكد الباحثون أن التطور سار فى اتجاهات مختلفة فى ألمانيا وفى أوربا الغربية، وأن الرومانتيكية انتقلت من موقفها الثورى الأصلى إلى وجهة نظر رجعية، على حين أن الرومانتيكية فى أوربا الغربية انتقلت من وجهة نظر محافظة منحازة إلى الملكية، إلى وجهة نظر تحررية. ولقد كان هذا الوصف للموقف صحيحًا فى ذاته، ولكنه لم يكن ذا قيمة خاصة بالنسبة إلى عملية تعريف الرومانتيكية. فالسمة المميزة للحركة الرومانتيكية لم تكن هى أنها تعبر عن أيديولوجية ثورية أو معادية للثورة، أو تقدمية أو رجعية، بل هى كونها بلغت كلا من هذين الموقفين من خلال طريق خيالى، لا عقلى، وغير ديالكتيكى. فحماستها للتطور كانت مبنية على جهل بالمسالك التى يسير فيها العالم، شأنها تمامًا شأن نزعتها المحافظة. وتحمسها للثورة، وفشته، ورواية "فيلهلم ميستر" لجوته لم يكن أقل بعدا عن الواقع وعن تقدير الدوافع الحقيقية الكامنة من وراء المشكلات التاريخية، من ولائها المحموم

للكنيسة والتاج، وللفروسية والإقطاع. ومن الجائز أن الأحداث ذاتها كانت ستتخذ وجهة أخرى لو لم تكن الطبقة المثقفة، حتى فى فرنسا ذاتها، قد تركت للآخرين مهمة التفكير والسلوك بطريقة واقعية. وهكذا كانت هناك دائما رومانتيكية للثورة، كما كانت هناك رومانتيكية للثورة المضادة وعودة للملكية. وكان أمثال دانتون وروبسبيير متعصبين بعيدين عن الواقع كما كان كذلك أمثال شاتوبريان ودى ميستر de Maîstre وجوريز Goerres وآدام مولر A. Mueller . ولقد كان فريدرش شليجل رومانتيكياً فى شبابه، بتحمسه لفشته ولرواية "فيلهلم ميستر" والثورة، مثلما كان فى شيخوخته بتحمسه لمترنيخ والحلف المقدس. ولكن مترنيخ ذاته لم يكن رومانتيكيًا، على الرغم من نزعته المحافظة وتمسكه بالتقاليد، بل أنه ترك لرجال الأدب مهمة التوفيق بين عناصر أسطورة النزعة التاريخية والدفاع عن الملكية الشرعية والاتجاه الكنسى عنده. إن الواقعى هو الشخص الذى يعرف متى يحارب فى سبيل مصالحه، ومتى يتنازل من أجل مصالح الآخرين، والديالكتيكى هو الشخص الذى يشعر بأن الموقف التاريخى فى أية لحظة معينة يتألف من كثرة متشابكة من الدوافع والأهداف التى لا يمكن تبسيطها أو إرجاع أى منها إلى غيرها. أما الرومانتيكى فإنه، على الرغم من كل ما يبديه نحو الماضى من تقدير، يحكم على عصره بطريقة غير تاريخية، وغير ديالكتيكية؛ فهو لا يفهم أن عصره يقف فى منتصف الطريق بين الماضى والمستقبل، ويمثل صراعا لا يمكن التغلب عليه بين العناصر السكونية الجامدة والعناصر الحركية المتطورة.

إن تعريف جوته القائل : إن الرومانتيكية تنطوى على مبدأ المرض وهو حكم لا يمكن قبوله على النحو الذى كان مقصودًا به — يكتسب دلالة جديدة وتأكيدًا جديدًا فى ضوء علم النفس الحديث؛ ذلك لأنه إذا كانت الرومانتيكية لا ترى بالفعل سوى جانب واحد من موقف كلى حافل بالتوتر والصراع، وإذا لم تكن تبحث على الدوام إلا فى عامل واحد فى ديالكتيك التاريخ، وتؤكده على حساب العامل الآخر، وإذا كان هذا الانحياز إلى جانب واحد، ورد الفعل المبالغ فيه، ذو الطابع التعويضى المفرط، يكشف عن افتقار إلى الاتزان الروحى، فعندئذ يكون لنا الحق فى أن نصف هذه الرومانتيكية بأنها مريضة حقًا. فلماذا يود المرء أن يبالغ فى

الأمور ويشوهها، إذا لم يكن يشعر بأنها تخيفه وتبعث فى نفسه الاضطراب؟ لقد قال الأسقف بطلر صراحة : "إن الأشياء والأفعال هى على ما هى عليه، ونتائجها ستكون على ما ستكون عليه، فلماذا إذن نود أن نخدع؟" وفى هذه الكلمة قدم بطلر أفضل وصف لإحساس القرن الثامن عشر الهادىء "الصحى" بالواقع، ونفوره من كل خداع[1]. ولو اتخذ المرء وجهة النظر الواقعية هذه، لبدت له الرومانتيكية على الدوام أكذوبة، وخداعا للذات، لا يريد — كما قال فيتشه فى صدد فاجنر "أن يتصور الأضداد على أنها أضداد"، ويصرخ بأعلى صوت مناديًا بما يشعر إزاءه بأعمق قدر من الشك. فالهروب إلى الماضى ليس إلا صورة واحدة من صور اللاواقعية والانخداعية الرومانتيكية illusionism — وهناك صورة أخرى هى الهروب إلى المستقبل، أى إلى المجتمع الخيالى المثالى. وليس المهم، آخر الأمر، إن كان الرومانتيكى يتمسك بهذه الصورة أو تلك، وإنما المهم هو خوفه من الحاضر ومن نهاية العالم.

إن الرومانتيكية لم تكن ذات أهمية حاسمة فحسب، بل كانت أيضًا شاعرة بأهميتها[2]. فقد كانت تمثل واحدة من أهم نقاط التحول فى تاريخ العقل الأوروبى، وكانت على وعى تام بدورها التاريخى. فمنذ العصر القوطى، لم يشجع أى عصر آخر نمو النزعة الوجدانية بمثل هذه القوة، لم يؤكد أى عصر آخر حق الفنان فى الاستجابة لنداء مشاعره ونزوعه الفردى على مثل هذا النحو المطلق. وكانت أشد نكسة عانت منها العقلانية طوال تاريخها، بعد أن ظلت تتقدم باطراد منذ عصر النهضة، وأصبحت لها السيطرة الكاملة على العالم المتمدين كله فى عصر التنوير — هى تلك التى عانتها على يد الرومانتيكية. فلم يحدث أبدًا، منذ أن قضى على النزعة فوق الطبيعية والنزعة السلفية فى العصور الوسطى، أن تحدث الناس بمثل هذا الازدراء عن العقل، وعن حضور الذهن وهدوئه، والرغبة فى ضبط النفس والقدرة عليه. وهكذا نجد بليك Blake نفسه، الذى لم يكن يتفق بحال مع أديب مثل ووردزورث فى نزعته الوجدانية، يقول : "إن أولئك الذين يكبتون الرغبة إنما

---

[1] **F.L. Lucas : The Decline and Fall of the Romantic Ideal, 1937, p. 36 .**

[2] انظر، حول مفهوم "الوعى بالعصر" كتاب كارل ياسبرز
Die geistige Situation der Zeit, 1932, 3rd edit., pp. 7 ff.

يفعلون ذلك، لأن رغبتهم من الضعف بحيث يمكن كبتها". ولقد استطاعت العقلانية، من حيث هي مبدأ للعلم وللشئون العملية، أن تسترد قواها بسرعة من الهجوم الرومانتيكي، ولكن الفن الأوروبي ظل "رومانتيكيًا". فلم تقتصر الرومانتيكية على أن تكون حركة أوروبية شاملة، تجتاح بلدا بعد الآخر، وتخلق لغة أدبية عالمية أصبحت آخر الأمر مفهومة في روسيا وبولندا بقدر ما هي مفهومة في إنجلترا وفرنسا، بل لقد أثبتت أيضًا أنها واحدة من تلك الحركات التي ظل لها تأثير دائم في تطور الفن، مثلها في ذلك مثل النزعة الطبيعية في العصر القوطي والنزعة الكلاسيكية في عصر النهضة. والحق أنه ليس ثمة إنتاج للفن الحديث، أو قوة انفعالية دافعة أو انطباع أو حالة نفسية للإنسان الحديث، لم يكن يدين برقته وتنوعه للحساسية التي نمت بفضل الرومانتيكية. فكل ما يدين برقته وتنوعه للحساسية التي نمت بفضل الرومانتيكية. فكل ما في الفن الحديث من إغراق ومن فوضى وعنف، ومن نزعة غنائية نشوانة سكرى، واستعراضية منطلقة طاغية، إنما استمد من الرومانتيكية. ولقد أصبحنا الآن نأخذ هذا الموقف الذاتي، المركز حول الأنا، قضية مسلمًا بها، ونعده أمرًا لا مفر منه، وبلغ من تطرفنا في ذلك أننا نجد من المستحيل حتى أن نردد استدلالاً عقليًا مجردًا دون أن نتحدث عن مشاعرنا[1]. وقد نسينا الانفعال الذهني، والتحمس العقلي، والقدرة الإنتاجية الفنية للعقلانية. نسيانًا بلغ من اكتماله أننا لم نعد نستطيع فهم الفن الكلاسيكي ذاته إلا بوصفه تعبيرًا عن الشعور الرومانتيكي. وأبلغ دليل على ذلك قول مارسل بروست: "إن الرومانتيكيين وحدهم هم الذين يعرفون كيف يقرءون المؤلفات الكلاسيكية، لأنهم يقرءونها كما كتبت، أعني بطريقة رومانتيكية"[2].

لقد كان القرن التاسع عشر بأسره معتمدًا على الرومانتيكية، ولكن الرومانتيكية ذاتها ظلت نتاجًا للقرن الثامن عشر، ولم تفقد أبدًا إحساسها بطابعها الانتقالي غير المستقر من الوجهة التاريخية. ولقد سبق أن مرت أوروبا الغربية بعدة أزمات أخرى مشابهة لها، وأخطر منها، ولكن لم يكن لديها أبدًا مثل هذا الشعور

---

[1] G. Lanson, p. cit., p. 943 .

[2] Marcel Proust : Pastiches et mélanges, 1919, p. 267 .

بأنهـا وصلت إلى نقطـة تحول فى تطورها. ولم تكن تلك على الإطلاق أول مرة يتخذ فـيها أحـد الأجيال موقفًا نقديًا من ماضيه التاريخى ويرفض أنماط الثقافة التقليدية، لأنـه لم يستطع أن يعبر بواسطتها عن نظرته الخاصة إلى الحياة. فقد أحست أجيال سـابقة بأنهـا قـد أصـابها الهـرم، وشعرت بالرغبة فى التجديد، ولكن أحدا منها لم يخطـر بـباله أن يجعل من معنى ثقافته وسبب وجودها مشكلة، وأن يتساءل إن كان مـن حـق هـذه الـثقافة أن تـتخذ موقفهـا الذهـنى الخـاص، وإن كانـت تمـثل حلقة ضـرورية فـى السلسلة الكاملة للثقافة الإنسانية. فلم يكن الشعور الرومانتيكى بالبعث مـن جديـد شـعورا جديدًا على الإطلاق؛ ذلك لأن عصر النهضة كان قد أحس به من قـبل، بـل إن العصـور الوسـطى ذاتهـا قد داعبتها أفكار الإحياء وأحلام البعث التى كـان موضـوعها روما القديمة. ولكن لم يكن لدى أى جيل مثل هذا الوعى القوى بأنه وريـث عصـور ماضـية وسـليلها، ولم يكن لدى أى منها مثل هذه الرغبة القاطعة فى مجـرد تكـرار عصـر مـاض وحضـارة ضـائعة وبعـثهما إلى الحـياة مـن جديـد. فالرومانتيكـيون يبحثون فى التاريخ دائمًا عن ذكريات وعن تشبيهات، وهم يستمدون أعظـم إلهـام لهـم مـن مـثل علـيا يؤمـنون بأنها تحققت من قبل فى الماضى. غير أن علاقـتهم بالعصور الوسطى لا تطابق الإحساس الكلاسيكى بالماضى تمام الانطباق؛ إذ أن الكلاسـيكية تقتصـر على اتخاذ اليونان والرومان مثلاً، على حين أن الرومانتيكية لديهـا دائمًا شعور بأنها عاشت الماضى نفسه من قبل. فهى تتذكر المادى وكأنه حياة سـابقة لهـا. ولكـن هـذا الشـعور لا يثبـت أن الرومانتيكـية كانـت تجمعهـا بالعصور الوسـطى عناصـر تـزيد عـن تلـك الـتى كانـت تجمـع الـنزعة الكلاسـيكية بالعـالم الكلاسـيكى القديـم — بـل إنه يثبت العكس. ولنستمع إلى ما كتبه أحد الباحثين فى تحلـيل حديـث شـديد الذكـاء للرومانتيكية: "عندما كان يمكن أن تفيده دراسته، أو عمـا إذا كـان الـناس قـد عاشـوا فـى العصـور الوسـطى حـياة فيها مزيد من السعادة والـتقوى. فـنظرًا إلى أنـه كـان هـو ذاته ينتمى إلى نفس تيار الإيمان والتنظيم الكنسى المتصـل، فقد كان هو ذاته ينتمى إلى نفس تيار الإيمان والتنظيم الكنسى المتصل، فقد

كـان فـى اسـتطاعته أن يتخذ من الدين موقفًا نقديًا أشد من موقف الرومانتيكى الذى يعـيش فى عصر ثورة تزعزعت فيه دعائم كل إيمان وأصبحت معرضة للشك"[1]. ومن الأمـور الـتى لا تقـبل الجـدل أن تجـربة الـتاريخ عـند الرومانتيكيين تعبر عن خوف مرضى من الحاضر ومحاولة للهروب إلى الماضى. ولكن هذا مرض لم يكن هناك ما هو أخصـب مـنه. فالرومانتيكـية تدين لـه بحساسيتها وبصيرتها التاريخية، وإحساسـها بالعلاقـات، مهمـا كـان بعدهـا، ومهما كانت صعوبة تفسيرها. ولولا هذه الحساسية المفـرطة، لمـا نجحـت الرومانتيكية فى إدراك الاستمرار التاريخى للحضارات السـابقة وبعـثه مـن جديـد إلى الوجـود، ولمـا نجحـت فـى وضـع الحد الفاصل بين الحضارة الحديـثة والعـالم الكلاسـيكى القديـم، وفى تحديد المسيحية بأنها هى الخط الفاصل الأعظـم فى الغرب، وفى كشف الطبيعة "الرومانتيكية" المشتركة بين جميع الثقافات الفردية والفكرية والإشكالية المستمدة من المسيحية.

ولـولا هـذا الوعـى التاريخى لدى الرومانتيكية، والتساؤل والشك المستمر فى معـنى الحاضـر، الـذى كـان يسـيطر عـلى أذهان الرومانتيكيين، لما أمكن أصلاً قيام الـنزعة التاريخـية فـى القـرن التاسع عشر، وهى واحدة من أعمق الثورات فى تاريخ العقـل البشـرى. ذلـك لأن نظـرة الغـرب إلى الحـياة قـد ظلت فى أساسـها سكونية. بارمنيدية[2]، غير تاريخية، قبل ظهور الرومانتيكية، وذلك على الرغم من هرقليطس والسفسـطائيين، ومـن الـنزعة الاسـمية للفلسـفة المدرسـية، والـنزعة الطبيعـية لعصر النهضـة، والموقف الدينامى للرأسمالية، وتقدم العلم التاريخى فى القرن الثامن عشر. فقـد كان الغرب يرى أن أهم العوامل فى الحضارة البشرية، ومبادىء النظام الطبيعى وفـوق الطبـيعى للعالم، وقوانين الأخلاق والمنطق، والمثل العليا للحق والخير. ومصير الإنسـان وهـدف الـنظم البشـرية — كـل ذلـك كـان يـراه ذا دلالة واضحة محددة لا تـتغير، ويعده كمالات لازمانية أو أفكارًا فطرية. وكان كل نمو وتمايز يبدو، بالقياس

---

[1] Joseph Aynard : "Comment définir le romantisme?". Revue de litt. Comparée, vol. V, p. 653.

[2] نسبة إلى بارمنيدس الإيلى، وهو من أهم الفلاسفة اليونانيين فى فترة ما قبل سقراط، وكان محور فلسفته يدور حول فكرة الثبات وإنكار الحركة والتغير والكثرة، أى إنكار الأفكار التى دافع عنها من قبله "هرقليطس". الذى يعد تفكيره رمزا لمبدأ التغير والدينامية والتحول المستمر لكل شىء. (المترجم)

إلى ثبات هذه المبادىء، أمرًا عارضًا لا قيمة له، بحيث بدا كأن كل ما مر خلال الزمان التاريخى لا يمس إلا السطح الظاهرى للأمور. ولم تبدأ طبيعة الإنسان والمجتمع تظهر على أنها دينامية تطورية فى أساسها إلا منذ عهد الثورة والحركة الرومانتيكية. فالفكرة القائلة إننا نحن وحضارتنا جزء من الصيرورة الأزلية والصراع الذى لا ينتهى، وإن الحياة العقلية عملية لها طابع عابر فحسب، إنما هى كشف للرومانتيكية، وهى تمثل أهم ما أسهمت به فى فلسفة العصر الحاضر.

ومن الحقائق المعروفة أن "الحاسة التاريخية" لم تكن حية مزدهرة فى حركة الرومانتيكية المسبقة فحسب، بل لقد كانت قوة محركة فى التطور العقلى لتلك الفترة. فنحن نعلم أن عصر التنوير لم يقتصر على إنجاب مؤرخين مثل مونتسكيو وهيوم وجيبون وفيكو وفنكلمان وهيردر، وعلى تأكيد المصدر التاريخى للقيم الحضارية، فى مقابل مصدرها الموحى به، بل إن هذا العصر كان لديه منذ ذلك الحين فكرة مسبقة عن نسبية هذه القيم كلها. ولقد كان من الأفكار المألوفة فى علم الجمال فى ذلك العصر، على أية حال، أن هناك عدة أنماط متساوية من الجمال، وأن مفاهيم الجمال تتنوع بقدر ما تتنوع الظروف المادية للحياة، وأن "الإله الصينى لديه" كرش كبير يماثل ما لدى الموظف الصينى الكبير"[1]. ولكن، على الرغم من هذا الاستبصار، فإن فلسفة التاريخ فى عصر التنوير كانت مبنية على الفكرة القائلة أن التاريخ يكشف عن حركة عقل شامل لا يتغير، وأن تطور التاريخ يسير نحو هدف ثابت يمكن إدراكه منذ البداية الأولى. وعلى ذلك فإن الطابع غير التاريخى للقرن الثامن عشر لا يتمثل فى الافتقار إلى الاهتمام بالتاريخ أو إلى إدراك الطابع التاريخى للحضارة البشرية، بل يتمثل فى إساءة فهمه لطبيعة التطور التاريخى والنظر إليه على أنه خط متصل يسير فى اتجاه مستقيم[2]. ولقد كان فريدرش شليجل ونوفاليس أول من أدركا أن العلاقات التاريخية ليست ذات طابع منطقى، وأن "الفلسفة ذات طابع مضاد للتاريخ فى أساسه". والأهم من ذلك أن

---

(1) F. Benoit, op. cit., pp. 62 – 3.

(2) Albert Petzsch : Studien zur fruehromant. Politik u. Geschichtsauffassung, 1907, pp. 62 – 3.

الرومانتيكية هى التى توصلت إلى أن هناك شيئًا اسمه المصير التاريخى، وأننا "نكون على ما نحن عليه لأننا نتطلع إلى الوراء نحو نوع خاص من التاريخ الماضى". مثل هذه الآراء، وما تعبر عنه من نزعة تاريخية، كانت غريبة تمامًا عن عصر التنوير. فالفكرة القائلة: "إن طبيعة الذهن البشرى، والنظم السياسية، والقانون، واللغة، والدين والفن، لا تفهم إلا على أساس تاريخها، وإن الحياة التاريخية تمثل المجال الذى تتجسد فيه هذه البناءات فى أنقى وأهم صورها، لم تكن مما يمكن تصوره قبل الحركة الرومانتيكية. ومع ذلك، فلعل أقوى تعبير عما أدت إليه هذه النزعة التاريخية، هو تلك العبارة المبالغ فيها إلى حد المفارقة، والتى صاغ بها أورتيجا أى جاسيه Ortega Ygasset تأثير هذه النزعة : "ليست للإنسان طبيعة، وليس له إلا تاريخ"[1]. وقد يبدو هذا، لأول وهلة، أمرا غير مشجع، ولكنا نجد أنفسنا ها هنا، مثلما نجد أنفسنا فى الحركة الرومانتيكية بأسرها، إزاء موقف مزدوج الدلالة، يقف فى منتصف الطريق بين التفاؤل والتشاؤم، والإيجابية والقدرية. ويمكن أن يدعى كل من الطرفين انتسابه إليه.

ولقد ورثنا أيضًا، مع فن التفسير الرومانتيكى، وقدرة هذا العصر اللماحة على إدراك الروابط التاريخية، وحساسيته لما هو إشكالى متنازع عليه فى التاريخ. نزعته الصوفية فى التاريخ، وصبغه للقوى التاريخية بصبغة أسطورية مشخصة، أى بالاختصار، الفكرة القائلة أن الظواهر التاريخية ليست إلا وظائف ومظاهر وتجسدات لمبادىء مستقلة. ولقد أطلق البعض على هذه الطريقة فى التفكير اسما يلقى عليها ضوءا واضحًا، ويعبر عنها بدقة، فقال إنها "منطق صدورى emanatistic logic"[2]، وهى تسمية لا تقتصر على لفت الأنظار إلى الفهم التجريدى للتاريخ، بل توجه الانتباه أيضًا إلى الميتافيزيقا التى تكون لا شعورية فى كثير من الأحيان، والتى ينطوى عليها مثل هذا المنهج. فتبعًا لهذا المنطق يبدو

---

[1] Ortega Y Gasset : "History as a System". In "Philosophy and History". Essays presented to Ernst Cassirer, edited by R. Klibansky and J.H. Paton, 1936, p. 313.

[2] Emil Lask : Fichtes Idealismus u. die Geschichte, 1902, pp. 56 ff., 83 ff. Cf. Eric Rothacker: Einleitung i. D. Geisteswissenschaften 1920, pp. 116 – 18.

التاريخ مجالاً تتحكم فيه قوى لا يمكن تحديد كنهها، وإطارًا مجردًا لأفكار عليا لا تعبر عنها الظواهر التاريخية الفردية إلا تعبيرًا ناقصًا. وقد عبرت هذه الميتافيزيقا الأفلاطونية عن نفسها فى النظريات الرومانتيكية الخاصة بروح الشعب والملاحم الشعبية فى الآداب القومية والفن المسيحى، وهى نظريات عفا عليها الزمان فى وقتنا هذا، بل إنها عبرت عن نفسها فى ذلك المفهوم الذى لا يزال شائعًا، أعنى مفهوم "القصد الفنى Kunstwollen". ذلك لأن ريجل Riegl ذاته واقع إلى حد معين تحت تأثير الرومانتيكيين ونظرتهم التشخيصية إلى التاريخ. فهو يتصور الموقف الفنى لعصر ما وكأنه شخصى إيجابى يحصل على اعتراف بأغراضه ضد أقوى أنواع المقاومة فى كثير من الأحيان، وينجح أحيانًا دون أن يعرف مؤيدوه، بل رغم إرادتهم. وهو ينظر إلى الأساليب التاريخية الكبرى على أنها مثل أفراد مستقلين. فهى أساليب لا يمكن استبدالها ولا نظير لها، تعيش أو تموت وتطغى عليها وتحل محلها أساليب أخرى. والواقع أن مفهوم تاريخ الفن بوصفه تجاوز وتعاقب هذه الظواهر الأسلوبية التى تكمن قيمتها فى فرديتها، والتى ينبغى أن يحكم عليها بمعاييرها الخاصة — هو فى نواح معينة أنقى أمثلة النظرة الرومانتيكية بما فيها من تشخيص للقوى التاريخية. وحقيقة الأمر أن أهم ما تخلقه الروح البشرية وأعظمه شمولاً لا يكاد يكون أبدًا نتيجة لتطور متعمد يسير فى خط مستقيم، ويوجه نحو هدف نهائى منذ البداية الأولى. فلا الملاحم الهوميرية والتراجيديا اليونانية، ولا أسلوب العمارة القوطى وفن شيكسبير، تمثل تحقيقًا لغرض فنى متجانس قاطع المعالم. وإنما هى نتيجة حدثت بالصدفة لحاجات خاصة، تخضع لتحكم الزمان والمكان، كما أنها نتيجة لسلسلة كاملة من الوسائل الموجودة من قبل، والتى هى فى كثير من الأحيان غير كافية، وخارجة عن المجال نفسه. فهى بعبارة أخرى حصيلة للتجديدات التكنيكية المتدرجة، التى تؤدى إلى الابتعاد عن الهدف الأصلى بقدر ما تؤدى إلى الاقتراب منه، ونتيجة لأفكاره مستمدة من اللحظة العابرة، ونزوات وتجارب فردية مفاجئة، لا يكون لها أحيانًا أى ارتباط بالمشكلة الفنية الكامنة من ورائها. فنظرية "القصد الفنى" تتناول فكرة هى فى الواقع النتيجة النهائية لتطور يفتقر تمامًا إلى الترابط والتجانس، فتثبتها وتجسمها، وكأنها هى التى تنير لها

الطريق منذ البداية. بل أن نفس نظرية "تاريخ الفن بلا أسماء" نظرًا لكونها تستبعد من تطور الفن الشخصيات الحقيقية، من حيث كونها عوامل لها تأثيرها، هى لهذا السبب عينه مجرد شكل من أشكال عملية التشخيص هذه؛ إذ أن القوى التاريخية هى التى تشخص فى هذه الحالة. وعلى هذا النحو يكتسب تاريخ الفن طابع عملية تسير وفقًا لمبدئها الباطن ذاته، ولا يعترف بنجاح شخصيات فنية مستقلة، مثلما أن الجسم الحيوانى مثلاً، لا يعترف باستقلال أعضائه عنه. وأخيرًا فإذا كان المقصود من المادية التاريخية هو أن البناءات الحضارية لا تعبر إلا عن طابع وسائل الإنتاج الفعلية، وأن الحقيقة الاقتصادية تسيطر على التاريخ بنفس الطابع المطلق الذى يسيطر به عليه "القصد الفنى" أو "القانون الشكلى الكامل"، حسب التفسير المثالى للرومانتيكيين: ريجل وفلفلين ، فعندئذ يكون المرء قد ظل يفكر بطريقة رومانتيكية، ويبسط ما هو فى واقع الأمر عملية أشد تعقيدا بكثير، ويجعل من المادية التاريخية مجرد مظهر من مظاهر المنطق الصدورى للتاريخ. ولكن المعنى الحقيقى للمادية التاريخية، وفى الوقت ذاته، أهم تقدم فى فلسفة التاريخ منذ الحركة الرومانتيكية، إنما ينحصر فى إدراك أن أصل التطورات التاريخية لا يرجع إلى مبادىء وأفكار وكيانات شكلية، أو إلى جواهر تكشف وتنتج خلال التاريخ مجرد "تحويرات" لطبيعتها التى هى غير تاريخية فى أساسها، بل أن التطور التاريخى يمثل عملية ديالكتيكية يكون كل عنصر فيها فى حالة حركة، ويتعرض لتغير دائم فى معناه، ولا يظل فيها أى شىء فى حالة سكون، أو غير خاضع للزمان، وفى الوقت ذاته لا يكون فيها أى شىء فعالاً من جانب واحد، وترتبط فيها معًا كل العوامل، من مادية وعقلية، واقتصادية وأيديولوجية، فى حالة من الاعتماد المتبادل الوثيق، أى أننا لا نستطيع على الإطلاق أن نعود إلى أية نقطة فى الزمان لا يكون فيها أى موقف تاريخى يمكن تحديده ناتجًا عن هذا التأثير المتبادل. فحتى أشد أنواع الاقتصاد بدائية كان اقتصادا منظمًا، ولكن هذا لا يغير شيئًا من حقيقة أننا فى تحليلنا ينبغى أن نبدأ بالشروط المادية التى تتميز، على خلاف أشكال التنظيم العقلى، بأنها فى ذاتها مستقلة قابلة للفهم.

ولقد كانت النزعة التاريخية، التى ارتبطت بإعادة توجيه كاملة للثقافة، تعبيرًا عن تغيرات عميقة فى الحياة، وكانت مناظرة لتقلبات عنيفة زعزعت المجتمع من أساسه. ذلك لأن الثورة السياسية كانت قد أزالت الحواجز القديمة بين الطبقات، وضاعفت الثورة الاقتصادية من مرونة الحياة إلى حد لم يكن من الممكن تصوره من قبل. وكانت الرومانتيكية هى أيديولوجية المجتمع الجديد، وتعبيرًا عن تلك النظرة إلى العالم، التى تكونت لدى جيل لم يعد يؤمن بالقيم المطلقة، ولم يعد يستطيع أن يؤمن بأية قيمة دون أن يفكر فى نسبيتها، وفى الحدود التاريخية التى لا تتعداها؛ وكانت ترى كل شىء مرتبطا بافتراضات تاريخية، لأنها عرفت، فى تجربتها الخاصة، انهيار الثقافة القديمة وظهور الثقافة الجديدة. ولقد كان الوعى الرومانتيكى بتاريخية كل حياة اجتماعية من العمق بحيث أن الطبقات المحافظة ذاتها لم تتمكن من أن تأتى إلا بحجج تاريخية لكى تبرر امتيازاتها، وكانت تبنى ادعاءاتها على الأقدمية، وعلى كون جذورها متغلغلة فى الثقافة التاريخية للأمة. ولكن النظرة التاريخية إلى العالم لم تكن من خلق النزعة المحافظة، كما أكد الكثيرون، بل إن الطبقات المحافظة اكتفت بالأخذ بها وتطويرها فى اتجاه خاص، وهو اتجاه مضاد لغرضها الأصلى. فالطبقة الوسطى التقدمية رأت فى الأصل التاريخى للنظم الاجتماعية حجة تثبت أن هذه النظم لا تسرى على نحو مطلق، على حين أن الطبقات المحافظة، التى لا يكون لديها ما تلجأ إليه فى محاولتها تبرير امتيازاتها، سوى "حقوقها التاريخية"، وقدمها وأسبقيتها، فقد أضفت على النزعة التاريخية معنى جديدًا — إذ شوهت التضاد بين التاريخية والعلو على الزمان، وخلقت بدلاً منه تضادًا بين ما ينتج عن النمو التاريخى والتطور المطرد من جهة، وبين الفعل الإرادى الفردى العقلى الإصلاحى من جهة أخرى؛ فهذا التقابل الجديد لم يكن تقابلاً بين الزمان واللازمانية، وبين التاريخ والوجود المطلق، والقانون الوضعى والقانون الطبيعى، بل هو تقابل بين "النمو العضوى" والعشوائية الفردية.

وهكذا أصبح التاريخ ملجأ لكل عناصر المجتمع المنشقة على عصرها، والتى كانت حياتها العقلية والمادية مهددة، وأصبح قبل كل شىء ملجأ للطبقة المثقفة، التى شعرت الآن بأن آمالها خابت وبأنها خدعت فى حقوقها، لا فى ألمانيا وحدها

بـل فـى بلـدان أوروبـا الغربـية أيضًا. فعلى حين أن العجز عن التأثير فى التطورات السياسـية كـان مـن قـبل قـدرًا مكـتوبًا على المثقفين الألمان وحدهم، فإنه أصبح الآن مصيرًا يشـمل أوروبا بأسرها، ويشارك فيه المثقفون بوجه عام. لقد كان عصر التنوير والـثورة الفرنسـية قـد شـجعا الفـرد على التعلق بآمال مبالغ فيها، وبدا أنهما يعدان العقـل بـأن يحكم دون قيود، ويبشران الكتاب والمفكرين بأن سلطتهم ستكون مطلقة. ففـى القـرن الثامن عشر، كان الكتاب هم القادة العقليون للغرب، وهم القوة المحركة مـن وراء حـركة الإصـلاح؛ وفـيهم كـان يتجسـد المثل الأعلى للشخصية الذى كانت تسترشـد بـه الطـبقات التقدمـية. ولكـن ما تمخضت عنه الثورة الفرنسية قد غير هذا كلـه؛ فقـد أصـبحوا الآن يعـدون مسـئولين تارة عما تطرفت فيه الثورة، وتارة أخرى عمـا قصرت فيه، ولم يعودوا قادرين على الاحتفاظ بهيبتهم ونفوذهم فى عصر الركود والخمود الذهنى هذا. وحتى عندما كانوا متفقين مع القوى الرجعية المسيطرة، وكانوا يخدمونهـا بـإخلاص، لم يكونـوا يشـعرون بشـىء مـن الرضـا الـذى كـان يحـس به "فلاسـفة" القـرن الـثامن عشـر. فمعظمهـم قـد وجد نفسه محكومًا عليه بأن يظل بلا فاعلية، وكان لديه شعور بأنه غير مطلوب وغير مفيد لأحد. ومن هنا التجأ هؤلاء إلى مـاض جعلوا منه مستقرًا لكل أحلامهم ورغباتهم، واستبعدوا منه كل توتر بين الفكرة والواقـع، والـذات والعـالم، والفـرد والمجـتمع. وهكـذا يقـول نـاقد ألمانى تقدمى عن الـنزعة الرومانتيكـية: "إن الرومانتيكـية تـرجع جذورها إلى ما فى العالم من عذاب، ومـن هـنا فـإن المـرء سـيجد الشـعب أكـثر رومانتيكـية وخيالاً كلما ازدادت أوضاعه تعاسـة"[1]. وأغلـب الظـن أن الألمـان كانوا أكثر شعوب أوروبا تعاسة. ولكن لم يمض وقـت طويـل بعـد الثورة حتى لم يعد هناك شعب فى أوروبا الغربية — أو على الأقل لم تعـد هناك طبقة مثقفة فى أى شعب — يشعر بالراحة والأمان فى بلده. فقد أصبح الشعور بالغربة والعزلة هو التجربة الأساسية للجيل الجديد؛ وكانت نظرته إلى العالم مـتأثرة كـلها بهـذا الشـعور. واتخـذ هـذا الشـعور أشـكالاً لا حصر لها، وعبرت عنه

---

(1) Arnold Ruge : Die wahre Romantike. Ges. Schriften, III, p. 134 .

وهذا النص مقتبس من كتاب :

Carl Schmitt : Politische Romantik, 1925, 2nd edit., p. 35 .

سلسلة كاملة من محاولات الهروب، لم يكن التحول إلى الماضى إلا أوضح مظاهرها فحسب. وإلى جانب ذلك نجد أن الهروب إلى فكرة المجتمع المثالى (اليوتوبيا)، والحكايات الخرافية، واللاشعور، والخيال، والسر والغموض، والطفولة والطبيعة، والأحلام والجنون — كل هذه كانت أشكالاً متنكرة، متسامية بدرجات متفاوتة، لنفس هذا الشعور، ونفس الحنين إلى انعدام المسئولية والحياة المتحررة من الألم وخيبة الأمل — وكلها محاولات للهرب إلى ذلك الاضطراب وتلك الفوضى التى كافحت ضدها كلاسيكية القرنين السابع عشر والثامن عشر بخوف وغضب حينا، وبرقة وسخرية حينًا آخر، ولكن بنفس العزم والتصميم فى كل الأحيان. لقد كان المفكر الكلاسيكى يشعر بنفسه مسيطرًا على العالم، وكان يقبل أن يحكمه آخرون، لأنه كان يحكم نفسه ويؤمن بأن الحياة يمكن أن تحكم. أما الرومانتيكى فلم يكن يعترف بروابط خارجية، وكان عاجزا عن أن يلتزم بشىء، وكان يشعر بأنه مكشوف، دون حماية، إزاء واقع له قوة طاغية. ومن هنا كان احتقاره للواقع وتأليهه له فى الآن لنفسه. فهو لم يكن إلا ثائرًا عليه أو مستسلمًا له استسلامًا منقادا أعمى، ولكنه لم يكن يشعر أبدًا بأنه ند له.

لقد كان لفظ الغربة أو فكرتها تتسرب إلى تعبيرات الرومانتيكيين فى كل مرة يصفون فيها نظريتهم إلى الفن والعالم. فقد عرف نوفاليس الفلسفة بأنها "حنين إلى الوطن"، وبأنها "رغبة المرء فى أن يكون فى وطنه أينما كان"، وعرف الحكاية الخرافية بأنها حلم عن "ذلك الوطن الذى هو فى كل مكان وليس فى مكان". وقد أثنى فى شيلر على كل "ما ليس فى هذه الأرض"، ووصف شيلر ذاته الرومانتيكيين بأنهم "منفيون يحنون إلى وطن". ولهذا السبب كانوا يطيلون الحديث عن التجوال، التجوال بلا هدف ولا غاية، وعن "الزهرة الزرقاء" التى لا يمكن ولن يمكن الحصول عليها، وعن العزلة التى يلتمسها المرء ويتجنبها، وعن اللانهائية التى هى كل شىء ولا شىء. وهكذا يقول سينانكور Senancour فى "أوبرمان Obermann": "إن قلبى ليشتهى كل شىء، ويرغب فى كل شىء، ويضم كل شىء؛ فماذا أضع مكان ذلك اللامتناهى الذى يطلبه فكرى ..؟" ولكن من الواضح أن "كل شىء" هذه ليست شيئًا، وأن هذا "اللامتناهى" لا يوجد فى أى مكان. إن المشاعر التى تمزق

الرومانتيكـيين هـى الحنين إلى الوطن والحنين إلى النائى القصى؛ فهم يفتقدون ما هو قريـب من أيديهم، ويعانون من عزلتهم عن الناس، ولكنهم فى الوقت ذاته يتجنبون الآخـرين ويبحـثون بحماسـة عما هو ناء غريب مجهول. وهم يعانون من غربتهم عن العـالم، ولكنهم أيضًا يقبلونه ويرغبون فيه. وهكذا يعرف نوفانيس الشعر الرومانتيكى بأنـه "فـن الظهـور بمظهر الغريب بطريقة جذابة، وفن جعل الموضوع نائيًا ولكنه فى الوقـت ذاتـه مـألوف بهـيج". وهـو يؤكد أن كل شىء يصبح رومانتيكيًا وشاعريًا "لو تـباعد بـه المرء مسافة ما"، وأن كل شىء يمكن أن يصطبغ بالصبغة الرومانتيكية "لو أضـفى المـرء مظهـرًا غامضًـا على ما هو مألوف، وخلع على المعلوم شرف المجهول، ونسـب إلى المتـناهى دلالة لا متناهية". ولنتساءل: أى شخص عاقل كان يستطيع أن يـتحدث عـن هـراء مثل "شرف المجهول" قبل جيل أو حتى سنوات قلائل من ذلك العهـد؟ لقـد كـان الـناس مـن قـبل يـتحدثون عـن شـرف العقـل، والمعرفة، والحكم السـليم، والنظرة الواقعية الحكيمة الهادئة، ولكن من ذا الذى كان يحلم بالكلام عن "شـرف المجهـول"؟ إن الـناس كانوا يريدون السيطرة على المجهول وجعله مأمونًا؛ أمـا امـتداحه وجعلـه أعـلى مـن الإنسـان فهو أمر كان خليقًا بأن يبدو انتحارًا عقليًا وتحطـيمًا للـذات. ولـنلاحظ أن نوفالـيس لا يقتصـر هـنا عـلى أن يقـدم إليـنا تعريفًا للشـخص الرومانتـيكى، بـل إنـه يقـدم وسـيلة أو "وصـفة" لصـبغ الحـياة بصـبغة رومانتيكـية. ذلـك لأن الشـخص الرومانتيكى لا يكتفى بأن يكون رومانتيكيًا، بل إنه يجعل من الرومانتيكية مثلاً أعلى ومنهاجًا للحياة بأسرها. وهو لا يريد فقط أن يصور الحـياة بطـريقة رومانتيكية، بل يريد أن يكيف الحياة تبعًا للفن، وأن يغرق فى وهم الحـياة الجمالية الطوباوية. ولكن أهم ما يعنيه "صبغ الحياة الرومانتيكية" هو تبسيط الحـياة وتوحيدها، وتحريرها من الديالكتيك المؤلم لكل وجود تاريخى، واستبعاد كل المتناقضـات الـتى لا تـرفع عـنها، وتخفيف معارضتها لكل أحلام التمنى والخيالات الرومانتيكـية. فكـل عمـل فـنى هـو رؤيـة وأسـطورة عن الواقع، وكل فن يضع محل الحـياة الواقعـية عالمًـا مثالـيًا خيالـيًا، ولكن الرومانتيكية تعبر عن هذا الطابع المثالى الخيالى للفن على نحو أنقى وأكمل مما تعبر به عنه أية حركة أخرى.

وتقوم فكرة "التهكم الرومانتيكى" أساسًا على إدراك أن الفن ليس إلا وهمًا وإيحاء ذاتيًا، وأننا دائمًا ندرك أن تمثلاته وهمية. فتعريف الفن بأنه "خداع ذاتى متعمد"[1] ترجع جذوره إلى الرومانتيكية، وإلى أفكار مثل فكرة كولريدج عن "إيقاف عدم التصديق عمدًا"[2]. ولكن الوعى والتعمد فى هذا الموقف يظلان مع ذلك سمة من سمات العقلانية الكلاسيكية، وهى سمة لم تتخل عنها الرومانتيكية إلا بمضى الوقت، وأحلت محلها الخداع الذاتى اللاشعورى، وتخدير الحواس وانتشاءها، والتخلى عن التهكم والترفع النقدى. ولقد شبه البعض تأثير الفيلم السينمائى بتأثير الخمر والأفيون، ووصف الجماهير وهى تخرج متعثرة من دور السينما فى الليل المظلم بأنها كمدمنى المخدرات، الذين لا يستطيعون، ولا يريدون، أن يقدموا وصفًا وتعليلاً للحالة التى يجدون فيها أنفسهم. ولكن هذا التأثير لا يقتصر على الفيلم؛ بل أن أصله يرجع إلى الفن الرومانتيكى بوجه عام. صحيح أن الكلاسيكية كانت ترغب بدورها فى إثارة القارىء أو المشاهد وبعث مشاعر وأوهام فيه — وأى فن لم يرغب فى ذلك؟ — ولكن ما تصوره كان يتخذ دائمًا طابع المثل الذى يمكن الاقتداء به، والتشبيه أو الرمز الحافل بالمعانى. ولم يكن رد الفعل لدى الجمهور يتخذ شكل دموع أو تشنجات أو نوبات إغماء، بل كان يتخذ شكل تفكير واستبصار جديد وفهم أعمق للإنسان ومصيره.

لقد كانت فترة ما بعد الثورة الفرنسية عهدا خيب آمال الجميع. فبالنسبة إلى أولئك الذين لم يرتبطوا بأفكار هذه الثورة إلا ارتباطًا سطحيًا، بدأت خيبة الأمل هذه مع المؤتمر، على حين أنها بدأت، بالنسبة إلى الثوار الحقيقيين، مع التاسع من ترميدور. وأصبحت الجماعة الأولى تبغض بالتدريج كل ما يذكرها بالثورة، فى حين كانت الجماعة الثانية ترى أن كل مرحلة جديدة فى التطور تؤكد خيانة رفاقها القدامى. ولكن هذه الفترة كانت أيضًا يقظة أليمة بالنسبة إلى أولئك الذين كان حلم الثورة فى نظرهم كابوسًا منذ البداية. فعند هؤلاء جميعًا بدا عصر ما بعد الثورة راكدًا خاويًا. وازداد المثقفون انعزالاً عن بقية المجتمع، على حين أن العناصر القادرة على

---

[1] Konrad Lange : Das Wesen der Kunst, 1901.

[2] Coleridge : Biographia Literaria, Chap. XIV.

الإنتاج الذهنى أصبحت بالفعل تحيا حياة خاصة بها. ظهر مفهوم الشخص البورجوازى الضيق الأفق، فى مقابل مفهوم المواطن، وطرأ موقف غريب لا يكاد يكون له من قبل نظير، إذ امتلأ الفنانون والكتاب كراهية وازدراء لنفس الطبقة التى كانوا يدينون لها بوجودهم العقلى والمادى. ذلك لأن الرومانتيكية كانت فى أساسها حركة تنتمى إلى الطبقى الوسطى، بل كانت هى المدرسة الأدبية للطبقة الوسطى بالمعنى الصحيح — أعنى المدرسة التى انشقت نهائيًا على تقاليد المذهب الكلاسيكى، وبلاغة البلاط والأرستقراطية وادعائهما، والأسلوب المترفع واللغة المنمقة. والواقع أن فن عصر التنوير كان، على الرغم من اتجاهه الثورى، لا يزال مبنيًا على الذوق الأرستقراطى للنزعة الكلاسيكية. فقد كان فولتير وبوب، بل وبريفو Prévost وماريفو Marivaux وسويفت وستيرن، أقرب إلى القرن السابع عشر منهم إلى القرن التاسع عشر. أما الفن الرومانتيكى فكان أول فن يتألف من "الوثيقة البشرية"، ومن الاعتراف الصارخ، والجرح المفتوح المكشوف للعيان. وعندما كان فن عصر التنوير يمتدح البورجوازى، كان يفعل ذلك دائمًا لكى يهاجم الطبقات العليا فحسب، ولكن الحركة الرومانتيكية هى أول حركة تسلم مقدمًا بأن البورجوازى مقياس الإنسان. أما أن عددا كبيرًا من ممثلى الرومانتيكية كانوا من أصل نبيل، فإن هذا أمر لا يغير من الطابع البورجوازى للحركة، أكثر مما يمكن أن يغير منه الطابع المضاد للتعصب وضيق الأفق فى سياستها الثقافية. فقد كان نوفاليس وفون كلايست وفون آرنيم وفون أيشندورف وفون كاميسو Chamisso والفيكونت دى شاتوبريان ودى لامارتين ودى فينى ودى موسيه ودى بونال Bonald ودى ميستر ودى لامنيه de Lammenais واللورد بايرون وشيلى، وليوناردى ومانتسونى Mazoni ، وبوشكين وليرمونتوف — كان هؤلاء جميعًا ينتمون إلى أسر أرستقراطية، وقد أعربوا عن آراء أرستقراطية إلى حد ما. ولكن منذ عهد الحركة الرومانتيكية أصبح الأدب يستهدف السوق الحرة وحدها، أى يوجه إلى جمهور ينتمى إلى الطبقة الوسطى. ولقد كان من الممكن أحيانًا إقناع هذا الجمهور بقبول آراء سياسية مضادة لمصالحه الحقيقية، ولكن لم يعد من الممكن تقديم العالم إليه بالأسلوب اللاشخصى والأنماط العقلية المجردة التى تميز القرن الثامن عشر. أما النظرة إلى العالم، التى كانت

ملائمة لـه بحـق، فهـى تلـك الـتى كانت تعبر عنها على أوضح صورة ممكنة فكرة استقلال الذهـن واعـتماد مجـالات الـثقافة الفـردية عـلى ذاتهـا، وهـى الفكرة التى سـيطرت عـلى الفلسـفة الألمانـية منذ كانت، والتى كان يستحيل ظهورها لولا تحرر الطـبقة الوسـطى[1]. فحـتى عهد الحركة الرومانتيكية كان مفهوم الثقافة معتمدًا على الفكـرة القائلـة أن للذهن البشرى دورًا ثانويًا أو تابعًا؛ وسواء أكانت النظرة إلى العالم فـى عصـر مـن العصـور السابقة على الرومانتيكية نظرة ذات طبيعة كنسية زاهدة، أم بطولـية دنـيوية، أم أرسـتقراطية مطلقـة فقـد كان الذهن يعد دائمًا وسيلة لغاية، ولم يكـن يـبدو بحال أنه يستهدف غايات مستقلة خاصة به. ولم يصبح من الممكن تصور فكـرة الاسـتقلال العقـلى الذاتى إلا بعد التخلص من القيود القديمة، واختفاء الشعور بالتضـاؤل المطلـق للذهـن بالقـياس إلى الـنظام الإلهـى، وتضـاؤله النسبى بالقياس إلى الطـبقات العلـيا الكنسـية والدنيوية، أى بعد أن ارتد الفرد إلى ذاته. ولقد كانت تلك الفكـرة متمشـية مـع فلسـفة الليـبرالية الاقتصـادية والسياسـية، وظلـت شـائعة حتى اسـتحدثت الاشـتراكية فكـرة الـتزام جديـد، وألغـت الماديـة التاريخـية مـرة أخرى الاسـتقلال الذاتـى للذهـن. وعـلى ذلـك فـإن هـذا الاسـتقلال، شـأنه شـأن فـردية الرومانتيكـية، كـان نتـيجة لا سـببًا للصـراع الـذى زعزع أسس مجتمع القرن الثامن عشـر. ولم تكـن أيـة فكـرة من هذه الأفكار جديدة على نحو مطلق، ولكن هذه كانت المـرة الأولى الـتى شـجع فيها الفرد على التمرد على المجتمع وعلى كل ما كان يقف حائلاً بينه وبين سعادته[2].

ولقـد مضت الرومانتيكية فى نزعتها الفردية إلى حد التطرف، وذلك تعويضًا لـلمادية الـتى تسـود العالم، واحتماء من عداء البورجوازيين والجهلاء للأمور العقلية. وهكـذا أراد الرومانتيكـيون، كما أراد الرومانتيكيون المسبقون من قبل، أن يخلقوا عن طريق نزعتهم الجمالية مجالاً منعزلاً عن بقية العالم، يستطيعون فيه أن يحكموا دون أن يقـف فى وجـهم شىء. ولقد كان المذهب الكلاسيكىمن قبل يبنى مفهوم الجمال

---

(1) Cf. Albert Salomon : "Buergerlicher u. kapitalistischer Geist.". Die Gesellschaft, 1927, IV, p. 552 .

(2) Louis Maigron : Le Romantisme et les moeurs, 1910, p. V.

على مفهوم الحقيقة، أى على معيار إنسانى شامل يسيطر على الحياة بأسرها. ولكن "موسيه" قلب كلمات "بوالو Boileau" رأسًا على عقب، وأعلن أنه "لا شيء حق ماعدا الجميل". فالرومانتيكيون كانوا يحكمون على الحياة بمعايير الفن، لأنهم أرادوا بذلك أن يرتقوا بأنفسهم بوصفهم أرستقراطية جديدة فوق مستوى بقية الناس؛ ولكن الموقف المزدوج، الذى كانت ترتكز عليه نظرتهم إلى العالم بأسرها، قد وجد بدوره تعبيرًا عنه فى علاقتهم بالفن. فقد ظلت مشكلة "جوته" المتعلقة بطبيعة الفنان تعذبهم؛ وكانوا ينظرون إلى الفن من جهة على أنه أداة للمعرفة من مرتبة أعلى، وللوجد الدينى، والوحى الإلهى، ولكنهم كانوا من جهة أخرى يشكون فى قيمته فى الحياة اليومية العملية. ولقد سبق أن قال فاكنرودر Wackenroder : "إن الفن فاكهة محرمة مغوية؛ فمن ذاق عصارته الدفينة الحلوة مرة ضاع منه العالم الإيجابى الحى نهائيًا، إذ يزحف مقتربًا أكثر فأكثر من ركن لذته الصغير.." كما قال : "إن السم الذى ينفثه الفن هو أن الفنان يصبح ممثلاً ينظر إلى الحياة بأسرها على أنها دور يؤديه، وإلى مسرحه على أنه هو العالم النموذجى، وهو اللباب، أما الحياة الحقيقية فيراها مجرد قشرة، ومحاكاة مصطنعة هزيلة"[1]. ولقد كان "مذهب الهوية" عند شلنج محاولة للتغلب على هذا التناقض، تمامًا كما كانت رسالة كيتس "الجمال هو الحقيقة، والحقيقة هى الجمال". ومع ذلك فقد ظلت النزعة الجمالية هى السمة الأساسية المميزة للنظرة الرومانتيكية، ومن هنا كان تلخيص "هينه" للكلاسيكية والرومانتيكية بأنهما "عصر الفن" فى الأدب الألمانى صحيحًا صحة مطلقة.

لقد كان كل شيء يتمثل للرومانتيكيين محتشدًا بالسمات المتناقضة؛ فالطبيعة الإشكالية لموقعهم التاريخى، والنزاع الداخلى لمشاعرهم، ينعكس فى كل أقوالهم. ومن الحقائق المسلم بها أن الحياة الأخلاقية للإنسانية كانت تدور فى إطار صراعات منذ أقدم العصور؛ وكلما كانت حياة الإنسان الاجتماعية تزداد تمايزًا. كانت تزداد حدة الصدام بين الأنا والعالم، وبين الغريزة والعقل، وبين الماضى والحاضر. ولكن هذا النوع من الصراع أصبح عند الرومانتيكية هو الشكل الأساسى

---

(1) مقبس من كتاب :
Ricarda Huch : Ausbreitung u. Verfall der Romantik, 1908, 2nd edit., p. 349.

للوعـى. فـلم تعـد الحـياة والعقـل، والطبـيعة والحضـارة، والتاريخ والأزلية. والعزلة والمجـتمع، والـثورة والـتراث — لم تعـد هذه كلها تظهر على أنها أضداد منطقية أو بدائـل أخلاقـية يـتعين عـلى المرء أن يخـتار بيـنها، بـل أصـبحت تظهر على أنها إمكانـات يسـعى المـرء إلى تحقـيقها فـى آن واحـد. ولكـنها لم توضـع بعد فى تقابل ديالكتـيكى كـل ضـد الآخـر، كمـا أن الرومانتيكـية لم تبحـث عـن مركـب يعبر عن اعـتمادها المتـبادل. وإنمـا اكتفت بتجربـتها والـلهو بهـا. فـلم تكـن السيادة المطلقة للمثالية والروحانـية، ولا للامعقولـية والفـردية؛ بـل لقـد تناولـت هذه النزعات فى اتجـاه متسـاوى القـوة نحـو الـنزعة الطبيعية والنزعة الشمولية. ولم يعد هناك وجود لتلقائـية المواقـف الفلسـفية واتسـاقها، بـل إن كـل ما أصبح الآن موجودًا هو مواقف فكرية، نقدية، إشكالية، توجد أضدادها ويمكن أن تتحقق على الدوام. بل أن العقل البشـرى فقـد الآن آخـر بقايـا التلقائية التى كان القرن الثامن عشر يستطيع أن يظل ينسـبها إلى نفسـه. وبلغ الشقاق الداخلى والازدواج فى اتجاه العلاقات الروحية حدا أكـد معـه الـبعض عـن حـق أن الرومانتيكـيين، أو عـلى الأقـل الرومانتيكيين الألمان الأوائـل، حـاولوا أن يحـتفظوا "بالرومانتـيكى" ذاته متباعدًا عنهم[1]. وعلى أية حال فقـد حـاول فريدرش شليجل ونوفاليس التغلب على كل ما فى داخلهما من حساسية عاطفـية، وأن يقـيما نظـرتهما إلى العـالم عـلى أسـاس شىء صلب ذى صحة شاملة. وذلـك عـلى الـرغم مـن كـل مـا كانا يتميزان به من ذاتية وشعور مرهف. والواقع أن الفـارق الرئيســى الكـبير بـين الرومانتيكـية المسـبقة والرومانتيكـية هـو أن الـنزعة الوجدانـية للقـرن الـثامن عشـر قـد حـل محلها مزيد من رهافة الشعور. و"حساسية مـتزايدة للقلب والروح". وعلى الرغم من أن كثيرًا من الدموع ظلت تذرف. فإن ردود الفعـل العاطفـية بـدأت تفقد قيمتها الأخلاقية، وانحدرت إلى مستويات ثقافية تزداد على الدوام هبوطًا.

وأوضـح الأفكـار وأقواهـا تعـبيرًا عن الشقاق الداخلى للروح الرومانتيكية هى تشبيه "الذات الثانية" أو "الأنا الآخر" الذى هو ماثل دائمًا أمام الذهن الرومانتيكى.

---

(1) Erwin Kirchner : Die Philosophie der Romantik, 1906, pp. 42 – 3 .

والـذى يـتكرر فـى الأدب الرومانتـيكى على صور متباينة لا حصر لها. والمصدر الذى تـرجع إلـيه هـذه "الفكـرة الثابتة" واضح لا لبس فيه ولا غموض، فهو النزع الذى لا يقـاوم إلى الاسـتبطان، والميل الجنونى إلى ملاحظة الذات، ورغبة المرء الجامحة فى أن يـنظر إلى ذاتـه مرارًا وتكرارًا على أنها غريب مجهول بعيد عنه إلى حد الغموض. وبطبـيعة الحـال فـإن فكـرة "الأنا الآخر" لا تعدو بدورها أن تكون محاولة للهروب، وهـى تعـبر عـن عجـز الرومانتيكـيين عـن قـبول موقعهـم الـتاريخى والاجـتماعى. فالرومانتـيكى يندفع رأسا إلى "صورته المكررة" مثلما يندفع رأسا إلى كل ما هو غامض مفـتقر إلى الـتحدد، وكـل مـا هو فوضوى نشوان، شيطانى ديونيزى، ولا يبحث فى ذلـك إلا عـن مـلجأ يحـتمى بـه مـن الواقـع الذى يعجز عن السيطرة عليه بالوسائل العقلـية. وخـلال هذا الفرار من الواقع، يكتشف اللاشعور، أى ما هو مخبأ فى مأمن مـن الذهـن العـاقل، ومـا هـو مصـدر للأحـلام التى تحقق أمانيه، وللحلول اللاعاقلة لمشـكلاته. وهـو يكتشـف أن "فـى صدره روحين"، وأن فى داخله شيئًا يشعر ويفكر ولكـنه لـيس هـو ذاتـه، وأنـه يحمل فى داخله شيطانه وقاضيه — أى أنه يكتشف، بالاختصـار، الحقـائق الأساسـية للتحلـيل النفسى. ويكتسب اللامعقول عنده قيمة لا تقـدر، هـى أنـه لا يخضع للرقابة الواعية، ومن هنا كان امتداحه للغرائز اللاشعورية الغامضـة، والحـالات النفسـية النشوانة الشبيهة بالحلم، وبحثه فيها عن تلك المتعة الـتى يعجـز عـن أن يجلبها له العقل النقدى الهادىء البارد. أن ديدرو نفسه، على الـرغم مـن أنـه كـان كاتـبًا مـتأخرًا، قـد قال: "ليست الحساسية الوجدانية أبدًا من صـفات العـبقرى الكـبير .. فلـيس قلـبه هو الذى يقوم بكل شىء، بل رأسه"[1]. أما الآن فقـد أصـبح الـناس يـتوقعون أن يـأتى كل شىء من "قفزة الموت" التى يقوم بها العقل. ومن هنا كان الإيمان بالتجارب والحالات النفسية المباشرة والاستسلام للحظة الفوريـة والانطـباع العارض، ومن هنا أيضًا كان تقديس ذلك "الحادث العفوى" الذى تحـدث عـنه نوفالـيس. وكـلما كان السديم أشد إظلامًا ووحشة، كان الأمل أن ينبثق مـنه نجم أسطع نورًا. ومن هنا كانت عبادة ما هو غامض مظلم، وما هو شاذ غريب،

---

[1] Diderot : Paradoxe sur le comédien .

مخيف كعالم الأشباح، شيطاني كعالم القبور، مرضي عنيد مكابر. ولو وصف المرء الرومانتيكية، كما فعل جوته، بأنها "شعر المستشفيات" لكان دون شك يظلمها بهذا الوصف إلى أبعد حد، ولكنه ظلم يكشف عن جوانب هامة من طبيعتها، حتى لو لم يكن ما يخطر ببال المرء عندئذ هو نوفاليس وحكمه التي يقول فيها: إن الحياة مرض العقل، وإن المرض هو ما يميز الإنسان عن النبات والحيوان. ذلك لأن المرض الرومانتيكي ليس بدوره إلا هروبًا من السيطرة العقلية على مشكلات الحياة، وما حالة المرض إلا ذريعة للاعتزال عن التزامات الحياة اليومية الرتيبة. ولو ذهب المرء إلى أن الرومانتيكيين كانوا "مرضى"، لما كان بذلك قد قال الكثير؛ أما القول إن فلسفة المرض تؤلف عنصرًا أساسيًا من نظرتهم إلى العالم، فينطوي على ما يزيد كثيرًا عن القول السابق؛ ذلك لأن المرض كان بالنسبة إليهم يمثل إنكارًا لما هو مألوف، سوى، معقول، وكان ينطوي على ثنائية الحياة والموت، والطبيعة واللاطبيعة، والاتصال والانحلال، وهي الثنائية التي تسود مفهوم الحياة بأسره عندهم. والمرض كان يعني الإقلال من شأن كل ما هو محدد المعالم بوضوح، وكل ما هو باق، وكان متمشيًا مع كراهيتهم لكل القيود، ولكل صورة صلبة محددة المعالم.

إنا لنعلم أن جوته قد تحدث من قبل عن نقص كل القوالب وافتقارها إلى الصدق، ولو تذكرنا قوله هذا لفهمنا لماذا كان الفرنسيون دائمًا يدرجونه ضمن الرومانتيكيين. ولكن جوته لم يكن يرى القوالب المحدودة للفن مفتقرة إلى الصدق إلا حين تقاس بمعيار الثراء العيني للحياة؛ أما الرومانتيكيون فكانوا يرون أن كل ما هو واضح محدد المعالم على نحو قاطع له في ذاته قيمة تقل عن قيمة الإمكان المفتوح غير المتحقق، الذي أضفوا عليه سمات النمو اللانهائي، والحركة الأزلية، والتغير وخصوبة الحياة. فقد كانوا ينظرون إلى كل القوالب الجامدة، وكل الأفكار التي لا تحتمل لبسًا أو غموضًا، وكل قول محدد، على أنه ميت باطل. ومن هنا كانوا، على الرغم من نزعتهم الجمالية، يميلون إلى الإقلال من قدر العمل الفني من حيث هو قالب منضبط مكتف بذاته. ولم تكن مبالغاتهم واتجاهاتهم العشوائية، ومزجهم وجمعهم بين الفنون، والطابع الارتجالي المفكك لأسلوبهم، سوى مظاهر لهذا الموقف الدينامي من الحياة، الذي كانوا يدينون له بكل عبقريتهم، وكل حساسيتهم المفرطة

وبصيرتهم التاريخية النفاذة. لقد فقد الفرد، منذ الثورة الفرنسية، كل عون خارجي وأصبح يعتمد على ذاته، وكان عليه أن يبحث عن المعونة في داخله، وصار في نظر ذاته موضوعًا ذا أهمية وطرافة لا حد لها. وأخذ يستعيض عن تجربة العالم بتجربته مع ذاته على نحو متزايد، حتى أصبح يشعر آخر الأمر بأن النشاط الروحي، وتيار الأفكار والمشاعر، والطريق المؤدي من حالة نفسية إلى الأخرى، أكثر واقعية من الواقع الخارجي. وأصبح ينظر إلى العالم على أنه مجرد المادة الخام والأساس الذي ترتكز عليه تجاربه، ويتخذه مجرد ذريعة للكلام عن نفسه. وهكذا اعتقد نوفاليس أن "جميع أحداث حياتنا إن هي إلا مواد نصنع منها ما نشاء، وكل شيء هو حلقة في سلسلة ليست لها نهاية". وهذا يعني الإقلال من أهمية بداية تيار التجربة ونهايته، ومضمون العمل الفني المنتهي وشكله. ويصبح العالم عندئذ مجرد مناسبة للحركة الروحية، والفن هو الوعاء العرضي الذي تتخذ فيه مضمونات التجربة شكلاً محددًا خلال لحظة عارضة. وهنا تنشأ تلك الأحوال الفكرية التي سميت باسم "مذهب المناسبة أو الفرصة occasionalism" الرومانتيكي[1] — أي الموقف الذي يفتت الواقع إلى سلسلة من المناسبات التي لا قوام لها، والتي هي في ذاتها غير قابلة للتحديد، أي إلى مجرد منبهات للإبداع الروحي، وإلى موقف يبدو فيه أنها لا توجد إلا لكي تستيقن الذات من وجودها ومن جوهريتها. وكلما كانت المنبهات أقل تحددًا، وأقوى إشعاعًا وأقرب إلى الطابع الأثيري "الموسيقي"، ازدادت قوة التناغم في استجابة الذات المجربة. وكلما بدا العالم أبعد عن الطابع الملموس، وعن الثبات والتماسك، كان شعور الفرد الذي يكافح في سبيل إثبات سلطته أقوى، وأكثر تحررًا واستقلالاً. ولا يمكن أن ينشأ هذا الموقف إلا في وضع تاريخي يجد الفرد فيه أنه قد تحرر وأصبح معتمدًا على ذاته بالفعل، ولكنه يظل يشعر بنفسه مهددًا معرضًا للخطر. فهذا الانقسام للأنا هو السبيل الوحيد إلى تفسير كل ما في الفن الجديد من ذاتية متكلفة ، ومن نزوع لا يقاوم إلى التوسع الروحي، ومن نزعة غنائية لا تشبع أبدًا، وتظل تتجاوز ذاتها على الدوام. ولا يمكن أن تفهم الرومانتيكية إلا إذا كان

---

[1] C. Schmitt, op. cit., pp. 24 ff., 120 ff., 148 – 9.

تفسير المرء لها مبنيًا على هذا الشقاق وهذه النزعات التعويضية المفرطة، التى كان يتميز بها الفرد المتحرر بعد أن خاب أمله فى فترة ما بعد الثورة الفرنسية.

ولقد تحولت الرومانتيكية فى ألمانيا، سياسيًا، من اتخاذ موقف تقدمى إلى موقف ملكى محافظ. وكان هذا التحول مضادًا لاتجاه التطور فى فرنسا. وكذلك فى إنجلترا، التى كان تطورها العام متمشيًا مع تطور فرنسا، وإن اتخذ صورة ربما كانت أشد تعقيدًا، تتأرجح بين الثورة والعودة إلى النظام القديم. ولم يكن هذا النوع من التحول فى ألمانيا ممكنًا إلا لأن الرومانتيكية كانت تربطها بالثورة علاقة تسير فى اتجاهين متعارضين، وكانت دائمًا على استعداد للانتقال إلى الموقف المضاد لموقفها السابق. فقد كانت النزعة الكلاسيكية الألمانية قد تعاطفت مع أفكار الثورة الفرنسية، وازداد هذا التعاطف عمقًا فى النزعة الرومانتيكية الألمانية، التى لم تكن فى أى وقت بعيدة تمامًا عن السياسة، كما قال هايم Haym ودلتى Dilthey[1].
ولم تنجح الطبقات الحاكمة فى كسب الرومانتيكيين إلى صف الرجعية إلا خلال حروب نابليون. فحتى الوقت الذى غزا فيه نابليون ألمانيا، كانت القوى المحافظة تشعر بأنها آمنة تمامًا، وكانت "مستنيرة" متسامحة على طريقتها الخاصة. أما بعد أن أصبح انتصار الجيش الفرنسى يهدد بانتشار نظم الثورة الفرنسية، فقد بدأت هذه الطبقات تعمل على كبت أى نوع من النزعة التحررية، وحاربت ضد نابليون من حيث هو داعية إلى الثورة قبل كل شىء. أما الأشخاص الذين كانوا تقدميين مستقلى التفكير بحق، مثل جوته، فإنهم لم يسمحوا لأنفسهم بالانقياد للدعاية المعادية لنابليون، ولكنهم لم يكونوا يؤلفون إلا أقلية ضئيلة للغاية من الطبقة الوسطى وطبقة المثقفين. والحق أن الروح الثورية كان لها فى ألمانيا على الدوام طابع يختلف عما كان لها فى فرنسا. فقد كانت حماسة الشعراء الألمان للثورة تتخذ طابعًا تجريديًا مشوهًا للحقائق، ولم تفهم معنى الأحداث أكثر مما فهمتها الطبقات الحاكمة بتسامحها غير الواعى. لقد كان الشعراء يظنون الثورة مناقشة فلسفية كبيرة، وكان الممسكون بزمام السلطة يعدونها مجرد لهو لا يمكن فى رأيهم أن يتحول إلى حقيقة

---

[1] A. Poetzsch, op. cit., p. 17.

واقعة فى ألمانيا. وهذا الافتقار إلى الفهم يفسر التحول الكامل الذى طرأ على الأمة بأسرها بعد حروب التحرير. والواقع أن تحول موقف "فشته"، الجمهورى العقلانى، الذى أصبح فجأة ينظر إلى عصر الثورة الفرنسية على أنه عهد "خطيئة مطلقة"، هو تحول له أبلغ دلالة. وهكذا كانت النظرة الرومانتيكية الأولى إلى الثورة مؤدية إلى رفضها فيما بعد بصورة أعنف، وأسفرت عن الربط بين الرومانتيكية والرجوع إلى النظام القديم. وفى الوقت الذى بلغت فيه الحركة الرومانتيكية قمة مرحلتها الإبداعية الثورية فى أوروبا الغربية، لم يكن هناك رومانتيكى واحد فى ألمانيا لم يحول ولاءه إلى المعسكر الملكى المحافظ[1].

أما الرومانتيكية الفرنسية، التى كانت فى بداياتها الأولى "أدب مهاجرين"[2]، فقد ظلت هى المتحدثة بلسان حركة إعادة النظم القديمة إلى ما بعد عام ١٨٢٠. ولم تتحول إلى حركة تحررية تصوغ أهدافها الفنية على نمط الثورة السياسية إلا فى النصف الثانى من عشرينات القرن التاسع عشر. وفى إنجلترا كانت الرومانتيكية فى البداية مناصرة للثورة، كما كانت فى ألمانيا، ولم تصبح محافظة إلا فى أثناء الحرب ضد نابوليون؛ ولكنها بعد سنوات الحرب تحولت من جديد واقتربت مرة أخرى من مثلها العليا الثورية القديمة. وهكذا فإن الرومانتيكية انقلبت آخر الأمر، فى فرنسا وإنجلترا، ضد القوى المحافظة والرجعية؛ بل لقد كان تحولها هذا أشد حسمًا من تحول مجرى الأحداث السياسية ذاتها؛ ذلك لأنه، على الرغم مما بدا فى الظاهر من أن الأفكار التحررية هى التى أصبحت لها السيادة فى دساتير الغرب ونظمه، فإن أوروبا الحديثة، بسياستها الاقتصادية المؤيدة للرأسمالية، وملكياتها العسكرية الاستعمارية، ونظمها الإدارية المركزية البيروقراطية، وكنائسها وعقائدها القومية التى رد إليها اعتبارها، كانت من خلق الحركة الرجعية بقدر ما كانت من خلق الحركة المستنيرة، وللمرء من الحق فى أن يعد القرن التاسع عشر عصر معارضة لروح الثورة، بقدر ما له فى أن يرى فيه

[1] Fritz Strich : "Die Romantik als europaeische Bewegung". Woelfflin – Festschrift , 1924, p. 54 .

[2] Georg Brandes : Hauptstroemungen der Lit. des 19. Jahrh., 1924, 1, pp. 13 ff.

انتصارًا لأفكار الحرية والتقدم[1] وإذا كانت امبراطورية نابوليون قد أصبحت تعنى بالفعل انحلال المثل العليا الفردية للثورة، فإن انتصار الحلفاء على نابوليون والحلف المقدس وعودة أسرة البوربون، أدى إلى الانفصال النهائى عن القرن الثامن عشر، وعن فكرة بناء الدولة والمجتمع على أساس الفرد. ومع ذلك فلم يكن من الممكن استبعاد الروح الفردية من طرق تفكير الجيل الجديد وتجربته؛ وهذا يفسر التناقض بين السياسة المضادة للنزعة التحررية، والاتجاهات الفنية التحررية للعصر.

ولم تكن مغامرة نابوليون العسكرية، فى نظر أنصار عودة الملكية، سوى الوجه المقابل للجريمة السياسية التى ارتكبت عام ١٧٨٩، كما كانت الامبراطورية الأولى مجرد استمرار لحالة الفوضى والخروج على القانون. وكان الملكيون ينظرون إلى عهد الثورة ونابوليون على أنهما معًا وحدة واحدة، وتدمير مطرد للنظام القديم، وللتسلسل القديم فى المراتب، وحقوق الملكية القديمة. بل أن الامبراطورية كانت، على الرغم من ميولها الرجعية، أكثر خطورة، إذ كان يبدو أنها تدعم إنجازات الثورة وتخلق حالة جديدة من التوازن. وفى مقابل هذا العهد الثورى كله، أصبحت عودة الملكية تعنى بداية عهد جديد. فقد أنقذت ما يمكن إنقاذه، وحاولت إيجاد توازن بين ما لم يعد من الممكن استرجاعه من النظم القديمة، وما لم يعد من الممكن تغييره من النظم الجديدة. ولكن عودة الملكية لم تكن فى هذا الصدد إلا استمرارًا لعصر نابوليون؛ فقد كانت تمثل نفس التضاد بين مبادىء الثورة ومبادىء النظام القديم — مع فارق هو أن نابوليون أراد أن يحفظ كل ما يمكن حفظه من إنجازات الثورة، على حين أن عودة الملكية أرادت أن تقضى على هذه الإنجازات ما استطاعت إلى ذلك سبيلاً. وهذا فارق لا ينبغى الاستهانة به، وإن كانت عودة الملكية قد عمدت فى البداية إلى التخفيف من استخدام القوة التى اضطرت الثورة والإمبراطورية معا إلى الالتجاء إليها: الأولى لأنها كانت فى خطر دائم من فقدان حياتها، والثانية لأنها كانت مهددة من اليسار واليمين. وبطبيعة الحال لم يكن هناك أى تفكير فى بعث حرية الطبقة الوسطى من جديد، على عكس الحال فى

[1] Cf. Ernst Troeltsch : "Die Restaurationsepoche am Anfang des 19. Jahrh." Vortraege der Baltischen Lit. Ges., 1913, p. 49.

دكتاتورية نابوليون العسكرية. أما الاتجاه الذى يوهم بذلك فإنه لم يظهر إلا لأن الاضطهاد والتعصب أصبح يحل على طبقات وفئات كاملة، لا على أفراد، وإن كان هناك شيء من الاحترام للحرية القانونية فى إطار هذا الحكم الطبقى. فعهد عودة الملكية كان قادرًا على الاستمتاع بترف التسامح إلى حد لم يعرفه العهدان السابقان عليه: ذلك لأن الرجعية كانت قد انتصرت فى أوروبا كلها، وكانت الأفكار التحررية قد فقدت خطورتها، وسئمت الشعوب الأوروبية المغامرات الثورية والحربية، وأصبحت تحن إلى السلام والهدوء. وهكذا أصبح من الممكن تبادل الأفكار على نحو أكثر تحررًا مما عرف من قبل، ولم يعد من الضرورى فرض عقوبات على الأخذ بآراء معينة. وإن كانت الأصول السياسية لمختلف الاتجاهات الفنية قد أدركت بدقة كاملة.

لقد كان الرومانتيكيون فى فرنسا ينادون فى البداية بأنهم من أنصار الكنيسة والملكية الشرعية، على حين أن التقدميين كانوا أساسًا هم الذين يمثلون التراث الكلاسيكى فى الأدب. ولم يكن كل أنصار الكلاسيكية تقدميين، ولكن كل التقدميين كانوا من أنصار الكلاسيكية[1]. والحق أن هذا أوضح أمثلة تاريخ الفن، التى تظهر إمكان الجمع، على نحو مباشر، بين نزوع سياسى رجعى وموقف فنى تقدمى. بل أن النزعة المحافظة والنزعة التقدمية لم يكن لهما، فى الواقع، نفس المعنى فى مجال السياسة والفن. فلم يكن من الممكن وجود تفاهم بين التحرريين ذوى العقلية الكلاسيكية و"المتطرفين" الرومانتيكيين. ولقد كانت هناك بين أنصار الملكية الشرعية (legitimists) جماعة كاملة تؤمن بالنظرة الكلاسيكية إلى الفن. وإن لم تكن تقصد بذلك كلاسيكية القرن الثامن عشر، كما كان مقصد التحرريون. بل كانت فى ذهنها كلاسيكية عصر لويس الرابع عشر. ولكن التحرريين والمحافظين من أنصار الكلاسيكية كانوا متفقين تماما فى صراعهم ضد الرومانتيكية؛ ولهذا السبب رفضت الأكاديمية قبول لامارتين، على الرغم من نزعته المحافظة. ولنذكر بهذه المناسبة أن الأكاديمية لم تعد تمثل الذوق السائد بين الجمهور الأدبى؛

---

[1] Charles – Marc de Granges : La Press litt. Sous la Restauration, 1907, p. 44.

إذ كـان جـزء كبير من جمهور القراء يؤيد الرومانتيكيين، بل كان يؤيدهم بحماسة لم تعهـد مـن قـبل. فقد لقى كتاب شاتوبريان "عبقرية المسيحية" نجاحًا لم يكن له من قـبل نظـير بالنسـبة إلى كـتاب مـن نوعه، ولكن لم يحدث قبل ذلك ولا بعد ذلك أن قوبلـت مجموعة صغيرة من القصائد الغنائية بمثل الحماسة التى قوبلت بها "تأملات Méditations" لامـارتين: وهكـذا فـإن الأدب ، بعـد فـترة الركود الطويلة التى مر بهـا، بدأ الآن عهدًا نشطًا خصبًا إلى أبعد حد، ممتلئًا بالمواهب غير العادية والأعمال الـناجحة. ولا جـدال فـى أن جمهـور القراء لم يكن كبيرًا. ولكنه كان جمهورًا مقدرًا لـلأدب يـبدى بـه اهـتمامًا حارًا وحماسة متدفقة[1]. وكان هذا الجمهور يشترى عددًا كـبيرًا نسـبيًا مـن الكتب، كما كانت الصحافة تتابع الأحداث الأدبية باهتمام بالغ، وفتحـت الصـالونات مـرة أخرى ، وأخذت تحتفل بالشخصيات الثقافية البارزة كلما لمـع اسمهـا. وأدى القـدر الكـبير نسـبيًا مـن الحـرية إلى تفكـك لـلجهود الأخلاقية، وأخـذت الـثقافة المتجانسـة "للقـرن العظـيم" تتراجـع بالـتدريج إلى ماض أسطورى. صـحيح أنـه كـان هـناك مـن قبل صراع بين أنصار القديم وأنصار الحديث فى القرن السـابع عشر، أعنى صراعًا بين الاتجاه الأكاديمى عند لوبران والفهم التصويرى للفن عـند أنصـاره، كمـا كـان هـناك فى القرن الثامن عشر عداء أعنف بكثير بين أسلوب الـروكوكو المنـتمى إلى ثقافـة الـبلاط والحـركة الرومانتيكـية المسـبقة، ذات الطـابع الـبورجوازى؛ ومـع ذلـك فقـد كان يسود "النظام القديم" بأسره ذوق متجانس أساسًا فـى الفـن — أعـنى اتجاهـا متمسكًا بالتقالـيد، يعـد أعـداؤه دائمًا خوارج ومنشقين. وبالاختصـار لم تكـن هناك أبدًا أية منافسة حقيقية بين اتجاهات فنية متعارضة. أما الآن فقـد أصـبحت هـناك جماعـتان متسـاويتان فـى القـوة، أو عـلى الأقل جماعتان متسـاويتان فـى النفوذ. ولم يكن لأى من الاتجاهين المتنافسين طابع متسلط يكفل لـه وحـده السـيطرة الكاملـة أو الغالبة على الصفوة المثقفة؛ بل لم يكن هناك، حتى بعد انتصـار الرومانتـيكية ، "ذوق رومانتـيكى" موحـد بالمعـنى الـذى كـان يوجـد به ذوق كلاسـيكى نمطـى. صحيح أن أحدًا لم يكن يستطيع التخلص من تأثير الرومانتيكية،

---

[1] A. Thibaudet, op. cit., p. 107 .

ولكـن لم يكـن الجمـيع يعترفـون بهـا، وقـد بـدأ الصـراع ضد هذا الذوق فى معسكر ممثليها أنفسـهم فـى نفس وقـت انتصـارها تقريـبًا. وأصـبح الـنزاع بين الاتجاهات الجمالية المتنافسة سمة مميزة للحياة الفنية، بقدر ما أصبح ضيق صدر الجمهور تجاه الحـركات الجديـدة. فقـد كانت البورجوازية تشتم فى كل ما تعجز عن فهمه رائحة الازدراء والاحـتقار، وانـتهى بهـا الأمـر إلى رفض التجديدات من حيث المبدأ. وأخذ الخـط الفاصـل بـين التمسـك بالتقالـيد وعدم التمسك بها، فى الميدان الجمالى، يزول بالـتدريج، حـتى فقـد التميـيز بيـنهما آخـر الأمـر كـل ما لـه من دلالة. وسرعان ما أصـبحت هـناك "أحزاب" أدبية فحسب، وظهر فى الحياة الأدبية ما يمكن تشبيهه بـالحكم الديمقـراطى. والواقـع أن الـتجديد الذى أدخلته الرومانتيكية على الفن، من وجهـة نظـر عـلم الاجتماع، هو أنها صبغته بالصبغة السياسية، ليس فقط بمعنى أن الفـنانين والكـتاب أخـذوا ينضـمون إلى الأحـزاب السياسـية، بـل أيضًـا بمعنى أنهم أخـذوا يطـبقون السياسـة الحزبـية فـى داخـل الحـياة الفنية ذاتها. وهكذا قال أحد أصـحاب الـنزعة التلفيقـية فـى تلـك الفـترة بـلهجة حزيـنة: "أنـت تـرى أن المـرء سيضـطر، فـى نهايـة الأمـر، إلى أن يكون لـه رأى"[1]؛ كما وصف بلزاك الموقف فى كتابه "الأوهام الضائعة" بقوله: "أن الملكيين رومانتيكيون، والتحرريين كلاسيكيون.. فـإن كنـتم تلفيقـيين فلـن تجـدوا مـن يـنحاز إليكم." وهكذا أدرك بلزاك بكل وضوح الضـرورة الحتمية لاتخاذ موقف فى النزاع الكبير، وكل ما فى الأمر أن الحالة كانت أعقد إلى حد ما من هذا الوصف الذى قدمه لها.

لقـد كـان أهـم ممـثل "لأدب المهاجـرين" هـو شـاتوبريان" فهـو، مع روسـو وبايـرون، مـن أقوى الشخصيات تأثيرًا فى تشكيل النمط الرومانتيكى الجديد، وكان لـه بهـذا الوصـف دور أهـم بكـثير ممـا تـبرره القيمة الكامنة لأعماله. فقد كان، مثل روسـو مـن قبله وبايرون من بعده، مجرد داعية إلى حركة ذهنية، ولم يكن خالقًا لها أو دعامـة مـن دعائمهـا، وهـو لم يـثر هذه الحركة إلا بطريقة جديدة فى التعبير، لا بمضـمون جديـد مـن الـتجربة. فقد كانت شخصية "سان برو Saint - Preux" عند

---

[1] Pierre Morreau : Le Classicisme des Romantiques, 1932, p. 132 .

روسو وشخصية فيرتر عند جوته هما أول شخصيتين تتجسد فيهما خيبة الأمل التى استحوذت على أذهان الناس فى العصر الرومانتيكى، أما شخصية رنيه René عند شاتوبريان فهى تعبير عن اليأس الذى أصحبت تؤدى إليه الآن خيبة الأمل هذه. وبينما كانت النزعة الوجدانية والإحساس بالحزن، الغالب على الرومانتيكية المسبقة، متمشية مع الحالة الانفعالية للبورجوازية قبل الثورة، فإن تشاؤم أدب المهاجرين وسأمه من الحياة كان متمشيًا مع الحالة النفسية للأرستقراطية بعد الثورة. وبعد سقوط نابوليون أصبحت هذه الحالة النفسية ظاهرة أوروبية عامة، وكانت تعبر عن مشاعر جميع الطبقات العليا. لقد كان رورسو لا يزال يعرف سبب تعاسته، فالداء الذى كان يعانى منه هو الحضارة الحديثة وعجز القوالب الاجتماعية التقليدية عن تلبية حاجاته الروحية. وقد كان يتخيل حالة عينية تمامًا، وأن تكن غير قابلة للتحقيق، يبرأ فيها من كل علله. أما حزن "رنيه" فلا يمكن تعريفه . ففى نظره أصبحت الحياة بأسرها خلوا من المعنى؛ وهو يشعر برغبة متسامية لا حد لها فى الحب والصداقة، وحنين دائم إلى احتضان كل شىء، وإلى أن يحتضنه كل شىء، ولكنه يعلم أن هذا الحنين لا يمكن تحقيقه، وأن روحه ستظل غير راضية، حتى لو أمكن تحقيق كل رغباته. فلا شىء إذن يستحق أن يرغب فيه المرء، وكل سعى وكفاح لا جدوى منه، والسلوك المعقول الوحيد هو الانتحار. وبالفعل لم يكن الفصل المطلق بين العالم الداخلى والخارجى، بين شعر الحياة ونثرها، والعزلة وازدراء الحياة وكراهية الناس، والحياة غير الواقعية المجردة الحريصة على الأنانية كل الحرص، والتى كانت تحياها الطبائع الرومانتيكية فى القرن الجديد — لم يكن ذلك كله إلا انتحارًا.

ولقد كان شاتوبريان، ومدام دى ستايل، وسينانكور Senancour وكونستان Constant ونوديه Nodier — كانوا جميعًا يقفون إلى جانب روسو ويشعرون بكراهية واضحة لفولتير. ولكن معظمهم كانوا يشعرون بأنهم لا يعارضون إلا عقلانية القرن الثامن عشر، لا السابع عشر، وبفضل هذا التمييز وحده نجح شاتوبريان فى الجمع بين نظرته التقدمية إلى الفن ونزعته السياسية المحافظة، وولائه للملكية وللكنيسة، وحماسته للعرش والمذبح. كما أن من المستحيل تفسير

سبب استمرار لامارتين ودى فينيى وهيجو كل هذه الفترة الطويلة فى الولاء للملكية الشرعية legitimism ، إلا على أساس أن شعور الرومانتيكية بالارتباط بالماضى البعيد أقوى من شعورها بالارتباط بالماضى القريب. ولم تبدأ أول أعراض تغيير آرائهم السياسية فى الظهور إلا حوالى عام ١٨٢٤. فعندئذ ظهرت أولى الحلقات coteries (cénacles) الرومانتيكية، وهى الحلقة المشهورة المحيطة بشارل نودييه فى "الترسانة Arsenal" ولم تندمج الحركة فيما يشبه المدرسة إلا عندئذ. ففى القرن الثامن عشر كان الإطار الاجتماعى الذى نما فيه الأدب الفرنسى هو الصالونات، أى الاجتماعات المنتظمة للكتاب والفنانين والنقاد مع أفراد الطبقات العليا فى بيوت الأرستقراطيين وأفراد الطبقة المتوسطة العالية. وكانت تلك دوائر مقفلة. يحتذى فيها أنموذج المجتمع المثقف، وتحتفظ بطابع "المجتمع الراقى"، مهما تسامحت مع "نجوم" العالم الثقافى فى طريقتهم الخاصة فى الحياة. ولكن. على الرغم من كل التشجيع الذى قدمته الصالونات إلى كتاب ذلك العصر، فإن تأثيرها فى الأدب لم يكن خلاقًا على نحو مباشر. فقد كانت تؤلف منبرًا يخضع له معظم الناس دون مناقشة، ومدرسة للذوق السليم، ومحكمة يطلب إليها أن تقرر مصير التجديدات الأدبية، ولكنها لم تكن بيئة ملائمة للتعاون الخلاق بين جماعة من الأدباء أو الفنانين. أما حلقات الرومانتيكيين فكانت، على عكس ذلك منتديات فنية ودية، يتراجع فيها عنصر "المجتمع الراقى" إلى الوراء إلى أبعد حد، ذلك أساسًا لأنها كانت فى كل الأحوال تتكون حول فنان معين، وكانت تفتح أبوابها إلى حد يفوق أكثر الصالونات تحررًا. بل إنها لم تكن تقتصر على قبول كل كاتب وفنان وناقد مستعد للانضمام إلى الحركة، وإنما كانت تقبل أيضًا كل أفراد الجمهور المتحمسين لها. وصحيح أن سعة الأفق هذه، وذلك الاختلاط والامتزاج، كان يعرض طابع الحركة الثقافى للخطر، ولكنه لم يكن يحول أبدًا دون ظهور مفهوم متجانس للفن. وسياسة فنية مشتركة. وعلى عكس التجمعات السابقة، فإن الحلقة التى تطورت إليها الحياة الأدبية الآن لم تكن جماعة ليس لها مركز، كما هى الحال فى إنجلترا. وإنما كانت مجموعة تلتف حول شخصية. تعدها المجموعة شخصية أستاذ لها. وتعترف بسلطتها اعترافا مطلقًا، وإن لم يكن ذلك دائمًا فى إطار علاقة

محددة المعالم بين أستاذ وتلميذ. وتلك أول مرة فى تاريخ الأدب الحديث يمارس فيها نظام المدرسة تأثيرًا حاسمًا فى مجرى الأحداث. فلم يكن هذا النظام معروفًا لدى القرن السابع عشر ولا الثامن عشر، مع أنه كان أكثر اتفاقًا مع الطابع النمطى للأدب الكلاسيكى. أما الرومانتيكية فإنها، على الرغم من أن مبادئها الفنية لم تكن تسرى على نحو مطلق، وربما بسبب هذه الصفة ذاتها، قد نمت فيها مدرسة لها نظرية يمكن صياغتها وتعليمها بدقة. ولقد كان الأدب الفرنسى بأسره، فى العصر الكلاسيكى، يؤلف مدرسة واحدة كبيرة، وكان يسود فرنسا كلها ذوق واحد متجانس؛ أما المنشقون والمتمردون فكانوا مجموعة أكثر تفككًا من أن تضم صفوفها فى إطار برنامج مشترك. أما الآن، بعد أن أصبح الأدب الفرنسى ساحة يتصارع فيها فريقان كبيران يكادان يكونان متساويين، وبعد أن تشجع الكتاب، بفضل المثل المستمد من الحياة السياسية — على صياغة برامج لفرقهم، وأثيرت فيهم الرغبة فى أن يكون لهم قائد، وأخيرًا، بعد أن اتضح أن الأهداف الفنية للاتجاه الجديد مازال لها من الافتقار إلى الوضوح والتناقش ما يبرر تلخيصها وتقنينها، فقد آن أوان إنشاء مدارس أدبية.

ولقد كانت الحركة الرومانتيكية فى فرنسا أقرب إلى طبيعة المدرسة الأدبية منها فى ألمانيا، حيث لم يتحقق المثل الكلاسيكى الأعلى فى الأدب فى أى وقت بمثل هذا النقاء، وحيث ظل الرومانتيكيون يتبعون إلى حد بعيد المثل العليا الثقافية للكلاسيكية، وحيث كانت نفس نظرة المذهب الكلاسيكى إلى العالم ذات طابع رومانتيكى إلى حد ما. وعلى أية حال فإن بناء الحياة الأدبية على صورة أحزاب كان أقل وضوحًا بكثير منه فى فرنسا، ومن ثم كان تجمع الكتاب فى "مدارس" أدبية أقل وضوحًا. أما فى إنجلترا، حيث كان التمييز بين الكلاسيكية والرومانتيكية قد أصبح أمرًا لا أهمية له منذ النصف الثانى للقرن الثامن عشر، نظرًا إلى أن الأدب الرومانتيكى كان هو وحده الموجود فى الميدان، إن جاز هذا التعبير — فلم تتكون مدرسة أدبية من أى نوع، ولم تظهر على المسرح أية شخصية لها سلطة

الأستاذ الذى يعترف به الجميع[1]. ومع ذلك فحتى "الحلقات cenacles" الفرنسية لم تكن أكثر من فرق أدبية لا تجمعها إلا لغة مشتركة، وتبدو من الخارج أشبه بمؤامرة، ومن الداخل فرقة غيورا من الممثلين. وهم فى واقع الأمر كثيرًا ما كانوا شيعًا محاربة أو جمعيات تدور فيها مناقشات حامية، تعد النظرية بالنسبة إليها أهم من السلوك العملى، وتهتم بالخلافات الواقعة بينها أكثر مما تهتم بتفاهمها المتبادل. ومع ذلك فإن الحركة الرومانتيكية تتسم، فى فرنسا وألمانيا معًا، بفهم عميق للجماعة وميل قوى نحو الروح الجماعية. فقد كان الرومانتيكيون يقضون حياتهم فى صداقة يتبادلون فيها الآراء الفلسفية، والكتابة والنقد والمناقشة؛ وكانوا يجدون أعمق معنى للحياة فى علاقات الحب والصداقة؛ وقد أسسوا مجلات دورية وحوليات عامة، وجمعوا مختارات، وكانوا يلقون محاضرات ويقدمون برامج دراسية ويمارسون الدعاية لأنفسهم ولبعضهم البعض. أى أنهم، بالاختصار، كانوا يحاولون أن يعملوا معًا فى جماعة، وعلى الرغم من أن هذا النزوع إلى التآلف ليس إلا الوجه العكسى لنزعتهم الفردية، وتعويضًا عن عزلتهم واقتلاعهم من جذورهم.

ولقد حدث اندماج الرومانتيكيين الفرنسيين فى جماعة متجانسة فى نفس الوقت الذى تحول فيه الرأى العام نحو النزعة المتحررة. ففى حوالى عام ١٨٢٤ بدأت صحيفة "جلوب Globe"[2] تضرب على نغمة جديدة، وكان هذا أيضًا هو تاريخ أول الاجتماعات المنظمة فى "الترسانة Arsenal". صحيح أن الرومانتيكيين البارزين، وعلى رأسهم لامارتين وهيجو، ظلوا أنصارًا مخلصين للكنيسة والعرش. ولكن الرومانتيكية لم تعد مشايعة للكنيسة والملكية على نحو مطلق. على أن التغير الحقيقى لم يحدث إلا فى عام ١٨٢٧، حيث كتب فكتور هيجو التصدير المشهور لروايته "كرومويل"، ودعا إلى الرأى القائل أن الرومانتيكية هى النزعة التحررية فى الأدب. وفى هذا العام نفسه شوهدت لوحات كبار المصورين الرومانتيكيين فى "الصالون" بأعداد كبيرة لأول مرة؛ فقد عرضت، إلى جانب اثنتى عشرة لوحة للفنان ديلاكروا، أعمال تمثل فن ديفيريا Devéria وبولانجيه. ووجد الجمهور نفسه إزاء

---

(1) Henry A. Beers: A Hist. Of Engl. Romanticism in the 19th Cent., 1902, p. 173.

(2) صحيفة إنجليزية مشهورة بنزعتها المحافظة، تأسست عام ١٨٠٣. (المترجم)

حـركة عريضـة متماسـكة، بدا أنها تشمل كل جوانب الحياة العقلية للبلاد، وتضمن للرومانتيكـية انتصارًا كاملاً نهائيًا. وكان تكوين "الحلقة" الجديدة حول فكتور هيجو متمشـيًا مـع طـابع الشـمول هـذا، وأصـبح يعـد مـنذ ذلـك الحـين أسـتاذ المدرسـة الرومانتيكـية. وكـان مـن بـين الزوار الذين يترددون بانتظام على شارع "نوتردام دى شـان Notre - Dame - des - Champs ، الكـتاب ديشـان Deschamps وفينيسـى، وسـانت بـيف، ودومـا Dumas وموسـيه، وبلزاك، والمصورون ديلاكروا وديفيريـا، وبولانجـيه، والفـنانون الحفـارون جوهانو Johannot وجيجو Gigoux ونانـتى Nanteuil ، والمـثال دافيد دانجيه D. d'Angers . وأمام هذه الحلقة قرأ هوجـو عملين من أعماله : ماريون ديلورم Marion Delorme وايرنانى Hernani فـى عـام ١٨٢٩. وصحيح أن هذه الجماعة قد انحلت فى نفس السنة. ولكن المدرسة ظلـت قائمـة. بـل أن الحـركة ازدادت تركـيزًا ونقـاء، وازدادت تقدمية ووضوحًا فى المعـالم. وعـندما تكونـت "الحلقة" الثانية فى بيت نودييه، فى عام ١٨٢٩، اختفت مـنها تمامًـا العناصـر شبه الكلاسيكية التى كانت لا تزال موجودة، على حين أصبح الفـنانون التشـكيليون أعضـاء نظامـيين فـى الحلقـة. وفـى "الحلقـة" الرومانتيكـية الأخـيرة، الـتى تجمعـت فى الاستديوهات التى كان يسكنها تيوفيل جوتييه وجيرار دى نيرفـال وأصـدقاؤهما فـى شـارع "دى دوانـيه de Doyenné "، ظهرت بأوضح صـورة ممكـنة الوحـدة المطلقة للحركة، فضلاً عن اتجاهها المضاد للبورجوازية، الذى ازداد صـلابة بالتدريج حتى أصبح عقيدة جامدة. ولقد كانت مستعمرة الفنانين هذه، بمـا فـيها مـن عـداء للـتظاهر والادعـاء، ونظريتها فى "الفن لأجل الفن"، هى معمل تفريخ النزعة البوهيمية الحديثة.

ويـنـبغى أن نلاحـظ أن الطابع البوهيمى الذى ترتبط به الرومانتيكية عادة لم يكـن عـلى الإطـلاق سمة مميزة للحركة منذ البداية. فمنذ شاتوبريان حتى لامارتين، كان ممثلو الرومانتيكية كلهم تقريبًا من الأرستقراطيين، وإذا لم تكن الرومانتيكية بعد عـام ١٨٢٤ قـد أصبحت تناصر الملكية والكنيسة على نحو مطلق، فقد ظلت مع ذلك أرسـتقراطية وكنسـية إلى حـد ما. ولم تنتقل زعامة الحركة إلى أيدى فنانين من عامة الشـعب مـثل فكـتور هيجو وتيوفيل جوتييه وألكسندر ديما إلا ببطء شديد، ولم تغير

أغلبية الرومانتيكيين موقفها المحافظ إلا قبل ثورة يولية بوقت قصير. على أن احتلال العناصر الشعبية موقع الصدارة كان علامة من علامات التغير السياسى، لا سببًا له. فقبل ذلك كان كتاب الطبقة الوسطى يكيفون أنفسهم مع النزعة المحافظة للأرستقراطيين، أما الآن فقد انقلبت الآية، وانتقل الكاتبان المحافظان شاتوبريان ولامارتين ذاتهما إلى صفوف المعارضة. وكل ما أدى إليه التضييق المتزايد للحرية الشخصية فى عهد شارل العاشر، وصبغ الحياة العامة بالصبغة الكنسية، وإدخال عقوبة الإعدام على الزندقة، وحل الحرس الوطنى والمجلس، والحكم بمراسيم تشريعية — كل ما أدى إليه ذلك كان التعجيل بصبغ الحياة الثقافية بالصبغة التقدمية. فهذه الإجراءات إنما زادت من وضوح ما كان منذ عام ١٨١٥ أمرًا لا يقبل الشك، وأعنى به أن عودة الملكية تعنى النهاية القاطعة للثورة. وعندئذ استفاقت عقول الناس أخيرًا من سباتها الخامل فى فترة ما بعد الثورة، وكان هذا التغير فى المزاج هو الذى دفع شارل العاشر إلى أن يتخذ تدابير أكثر رجعية، إذا شاء أن يلتزم الاتجاه الذى لابد منه لحكومة مرتكزة على عناصر مضادة للثورة. ولقد أدرك الرومانتيكيون بالتدريج النتيجة الحقيقية التى كانت عودة الملكية تؤدى إليها، وتبين لهم فى الوقت ذاته أن البورجوازية الثرية هى أقوى دعامة لنظام الحكم — بل هى دعامة أقوى بكثير من الأرستقراطية القديمة التى أصبحت، إلى حد ما، عاجزة مهيضة الجناح. وأصبح احتقار الرومانتيكيين كله، وبغضهم كله، منصبًا الآن على الطبقة الوسطى: فالبورجوازى البخيل، الضيق الأفق، المنافق، أصبح عدوهم المشترك رقم ١، وعلى العكس منه بدا أن الفنان الفقير النزيه المخلص، المكافح ضد كل الروابط التى تذله وضد الأكاذيب التقليدية للمجتمع، هو المثل الإنسانى الأعلى بمعناه الصحيح. وأصبح الميل السائد لدى الجميع هو الميل إلى الابتعاد عن الحياة العملية بما فيها من جذور اجتماعية راسخة والتزامات سياسية. وهو الميل الذى كان يميز الرومانتيكية منذ البداية الأولى، وظهر بوضوح فى ألمانيا حتى فى القرن الثامن عشر. بل لقد أصبحت هناك، حتى فى بلدان أوروبا الغربية، هوة لا تعبر بين العبقرى والناس العاديين، وبين الفنان والجمهور، والفن والواقع الاجتماعى. وكان سوء الطباع والتهور المعروف عن البوهيميين، سعيهم الطفولى إلى إحراج

البورجوازى الساذج وإثارته، ومحاولتهم المحمومة أن يتميزوا عن الرجال والنساء العاديين المتوسطين وغرابة ملابسهم، وأردية رءوسهم، ولحاهم، ومعطف جوتييه القصير الأحمر، والأردية المتبهرجة التى كان يرتديها أصدقاؤه، والتى لم تكن تقل عن معطفه شذوذًا، وإن لم تكن تعادله فى جذبها للأنظار، ولغتهم الطليقة الحرة الحافلة بالمفارقات، وأفكارهم المبالغ فيها، التى تصاغ بطريقة عدوانية، وهجماتهم وشتائمهم — كل ذلك كان مجرد تعبير عن رغبتهم فى أن يعزلوا أنفسهم عن مجتمع الطبقة الوسطى، أو على الأصح رغبتهم فى أن يصوروا العزلة التى كانت قد تمت بالفعل على أنها مقصودة ومقبولة.

ولقد كان كل شىء عند جماعة فرنسا الفتية Jeune - France كما أصبح هؤلاء الثوار يسمون أنفسهم — يدور حول كراهيتهم للنفاق وضيق الأفق، وازدرائهم للحياة البورجوازية المنظمة بدقة، التى لا روح فيها، وحول صراعهم ضد كل ما هو تقليدى متوارث، وكل ما يمكن تعليمه وتعلمه، وكل ما هو ناضج مستقر. وظهر مبدأ جديد اكتسب به نظام القيم العقلية ثراء، هو الفكرة القائلة أن الشباب أقدر على الخلق وأسمى فى ذاته من الشيخوخة. وتلك فكرة جديدة، كانت غريبة عن المذهب الكلاسيكى بوجه خاص، ولكنها كانت غريبة عن كل الثقافات السابقة إلى حد ما. ومن الطبيعى أنه كان هناك من قبل تنافس بين الأجيال، وكان الشباب المنتصر هو القوة التى تدعم التطورات الفنية فى العصور السابقة. ولكن الشباب لم ينتصر لمجرد كونه "صغيرًا"، بل إن الموقف العام من الشباب كان موقف الحذر المتحفظ، أكثر منه موقف الثقة المفرطة. ولم تسيطر الفكرة القائلة: إن "الشباب" هم الممثلون الطبيعيون للتقدم إلا بعد الحركة الرومانتيكية، ولم يرد أى ذكر للظلم الذى ينطوى عليه موقف الجيل الأقدم من الشباب إلا بعد انتصار الرومانتيكية على الكلاسيكية[1]. ولنذكر فى هذا الصدد أن تأكيد وحدة الفنون، شأنه شأن تضامن الشباب هذا، لم يكن إلا مظهرًا لعزلة الرومانتيكية عن عالم الجهلاء البعيدين عن الفن. وعلى حين كان القرن الثامن عشر يؤكد الارتباط بين الآداب والفلسفة، فإن

---

[1] A. Thibaudet, op. cit., p. 121 .

الأدب أصبح يوصف الآن، على نحو متسق تمامًا، بأنه "فن"[1]. أما الفنون التشكيلية فإنها، طوال الوقت الذى كانت تتوق فيه إلى الانتماء إلى الطبقة المتوسطة العالية، كانت تؤكد التشابه بين مهنتها ومهنة الأدب، أما الآن فإن الكتاب أنفسهم أصبحوا يريدون أن يتميزوا عن البورجوازية، وبالتالى أكدوا تقاربهم مع الفنون الحرفية.

وقد ذهب الرومانتيكيون فى زهدهم وغرورهم إلى حد اتخاذ الموقف المقابل لنزعتهم الجمالية السابقة، التى كانت تجعل الشاعر إلهًا، فأصبحوا الآن يجعلون الله شاعرًا. وهكذا قال جوتييه: "ربما لم يكن الله إلا الشاعر الأول فى العالم. بل إن نظرية "الفن لأجل الفن" التى كانت على أية حال ظاهرة شديد التعقيد، والتى أسفرت عن موقف تحررى من ناحية، وموقف قانع محافظ من ناحية أخرى، يرجع أصلها إلى الاحتجاج على القيم البورجوازية. فعندما أكد جوتييه النزعة الشكلية الخالصة للفن، وطابعه اللاهى البحت، وعندما أعرب عن رغبته فى تحرير الفن من جميع الأفكار والمثل العليا، كانت أمنيته القصوى تحرير الفن من سيطرة نظام الحياة البورجوازى. وعندما امتدح "تين" ذات مرة "موسيه" على حساب هيجو، يقال أن جوتييه رد عليه قائلاً: "اسمع يا تين، يبدو أنك انحدرت إلى مستوى البلاهة البورجوازية. تصور أن يطلب المرء من الشعر إحساسًا وشعورًا! إن هذا ليس هو المهم على الإطلاق، بل أن الشعر إنما هو الألفاظ المشرقة، الألفاظ المنحوتة من نور، المملوءة بالإيقاع والموسيقى"[2]. بل أن الدور الذى تقوم به معارضة العالم البورجوازى فى مذهب "الفن لأجل الفن" عند جوتييه وستندال ومريمى Merimée ، وفى تحررهم من أفكار العصر، وفى برنامجهم الذى يرمى إلى ممارسة الفن بوصفه لعبة رفيعة، والاستمتاع به بوصفه جنة خفية محرمة على البشر العاديين — أقول أن الدور الذى تقوم به هذه المعارضة أهم حتى من دورها فى مذهب "الفن لأجل الفن" الذى ظهر بعد ذلك، والذى رحبت البورجوازية الوصولية بعزوفه عن كل نشاط سياسى واجتماعى. فقد أبى جوتييه ورفاقه فى السلاح أن يساعدوا

---

(1) **G. Brandes, op. cit., III, p. 9 .**

(2) **Ibid., p. 225 .**

البورجوازية فى محاولتها إخضاع المجتمع معنويًا، أما فلوبير ولو كانت دى ليل Leconte de Lisle وبودلير فقد خدموا أغراض البورجوازية بأن حبسوا أنفسهم فى أبراجهم العاجية، ولم يبدوا بما يجرى فى العالم أى اكتراث.

ولقد كان كفاح الرومانتيكيين من أجل السيطرة على المسرح، وخاصة كفاحهم فى سبيل "ايرنانى Hernani" لفكتور هيجو، حربًا يشنها شارع "دى دوانيه" والبوهيميون والشباب. ولم ينته هذا الصراع بانتصار باهر للرومانتيكيين بأى معنى من المعانى، إذ أن المعارضة لم تختف ما بين عشية وضحاها، وكان لابد من مضى وقت طويل قبل أن تتخلى عن سيطرتها على أشهر مسارح باريس. غير أن مصير الحركة لم يعد يعتمد على طريقة استقبال الجمهور لإحدى المسرحيات، بل أن الرومانتيكية، بوصفها اتجاهًا أسلوبيًا، كانت قد غزت العالم قبل ذلك بوقت طويل. أما التغير الذى أحدثته الفترة التى تقع حوالى عام ١٨٣٠ فينحصر فى أن الرومانتيكية أصبحت حينئذ مصطبغة تمامًا بالصبغة السياسية، وأصبحت متحالفة مع التقدمية. فبعد ثورة يولية، تخلى القادة العقليون لذلك العصر عن سلبيتهم، وتفرغ الكثير منهم للسياسة بدلاً من الأدب. ولكن حتى الكتاب الذين ظلوا مخلصين لمهنتهم الأدبية، من أمثال لامارتين وهيجو، أخذوا يقومون فى الأحداث السياسية بدور أكثر إيجابية ونشاطًا مما كانوا يقومون به من قبل. ولم يكن فكتور هيجو ثائرًا متمردًا، ولا بوهيميًا، كما لم يكن لديه اهتمام مباشر بالحملة الرومانتيكية على البورجوازية. بل أنه سلك فى تطوره السياسى طريقًا كان أقرب إلى طريق البورجوازية الفرنسية. فقد كان فى البداية نصيرًا مخلصًا لأسرة البوربون، ثم اشترك فى ثورة يولية. وكان خادمًا مخلصًا لملكية يولية، وأخيرًا أيد أمانى لوى نابوليون، ولم يصبح جمهوريًا متحمسًا إلا بعد أن كانت غالبية البورجوازية الفرنسية قد أصبحت تقدمية معادية للملكية. كذلك فإن علاقته بنابوليون إنما كانت مسايرة لتغيرات الرأى العام. ففى عام ١٨٢٥ كان لا يزال خصمًا لدودًا لنابوليون، ولعن ذكراه. ولم يغير موقفه إلا حوالى عام ١٨٢٧، حين بدأ يتحدث عن المجد الذى يرتبط باسم نابوليون فى فرنسا. وأخيرًا أصبح من أكثر المتحدثين باسم "البونابرتية" ضجيجًا – وكانت هذه "البونابرتية" مزيجًا غريبًا من عبادة البطل الساذجة،

والوطنية العاطفية، والليبرالية المخلصة، التى لم تكن مع ذلك قائمة على تفكير متسق فى كل الأحوال. وخير دليل على التعقد الشديد لدوافع هذه الحركة هو أن مؤيديها كانوا يضمون طبائع بينها من الاختلاف ما بين هينه وبيرانجيه Béranger ، وإنها كانت تشتمل فى داخلها، من جهة، على أنصار فولتير وورثة عصر التنوير الأصلاء، ومن جهة أخرى على البورجوازية الصغيرة التى كانت قطعًا تتصف بشىء من التحمس لروح فولتير، وكانت معادية للكنيسة والملكية، ولكنها كانت فى الوقت ذاته عاطفية ميالة إلى نسج الأساطير. وأبلغ شاهد على البعث الجديد لحركة التنوير فى تلك الفترة هو أن ناشرًا واحدًا، هو توكيه Touquet المشهور، قد باع واحدًا وثلاثين ألف نسخة من أعمال "فولتير"، أى مليونًا وستمائة ألف مجلد، فيما بين عامى ١٨١٧ و١٨٢٤[1]، وهذا أيضًا دليل على أن الطبقة الوسطى تشكل نسبة كبيرة من المشترين. فمن سمات هذه الطبقة أنها كانت تقتنى أعمال فولتير الكاملة، وفى الوقت ذاته تغنى أغانى بيرانجيه المتحررة فكريًا، وإن لم تكن شديدة الإثارة عقليًا وفنيًا. وأصبحت هذه الأغانى تسمع فى كل مكان، وترن ألحانها فى كل أذن، وقد أسهمت، كما قال البعض، فى القضاء على نفوذ أسرة البوربون بنصيب يفوق ذلك الذى أسهمت به كل النواتج العقلية والروحية الأخرى للعصر. ومن المسلم به أن الطبقة الوسطى كانت لها أغانيها فى العصور السابقة: أعنى أغانى المآدب والرقص، والأغانى الوطنية والسياسية، وأشعار المناسبات الخاصة وأناشيد الشارع، ولم تكن هذه الأغانى لافتة للأنظار، فى أية ناحية، أكثر من أغنيات بيرانجيه. ولكن حياة هذه الأغانى كانت تقع خارج نطاق "الأدب"، ولم يكن لها إلا تأثير سطحى فى شعراء الطبقات المثقفة. وعندما جاءت الثورة، أضافت إلى هذا النوع الأدبى الشعبى إنتاجًا أغنى بكثير، بل شجعت أيضًا على تسرب الذوق الذى تعبر عنه هذه الأغانى فى أدب الأوساط الأشد تحفظًا. والواقع أن تطور فكتور هيجو من حيث هو شاعر إنما هو أفضل مثال للعملية التى استوعب بها الأدب هذا التأثير، وهو يبين بأوضح صورة ممكنة ما كانت تنطوى عليه هذه العملية

---

[1] Ibid., II, p. 224 .

من مزايا وعيوب. فلا يمكن تصور الشعر الوطنى فى الرومانتيكية يستحيل تصورها بدون المسرح الجماهيرى. وقد سلك فكتور هيجو، حتى من حيث هو شاعر، الطريق البورجوازى، فكان أسلوبه الغنائى يتأرجح بين الذوق الجماهيرى لعصر الثورة، وبين نظرة الإمبراطورية الثانية إلى الفن، وهى نظرة مترفعة متكلفة شبيهة بنظرة الباروك. وعلى الرغم من الصراع الذى كان يعتمل داخل فكتور هيجو، فإنه لم يكن ثوريًا بأى معنى. وحتى التعريف الذى صاغه للرومانتيكية بأنها هى التقدمية فى الأدب، لم يعد جديدًا، إذ أن الفكرة قد تمثلت من قبله عند ستندال. وقد أخذ التطابق بين نظرة هيجو إلى الفن وبين الطبقة الوسطى الحاكمة يزداد اكتمالاً، وأخيرًا اتفقت النظرتان فى عبادة العظمة التى كانا معا بعيدين عنها فى الواقع كل البعد، وفى الشغف بالأسلوب الاستعراضى، الصاخب المثير المفرط فى الانفعال، وهو الأسلوب الذى كانت لا تزال توجد أصداء له عند روستان مثلاً.

ولقد كان أهم ما أنجزته الثورة الرومانتيكية هو تجديد لغة الشعر. ذلك لأن اللغة الفرنسية الأدبية كانت قد أصبحت فقيرة جامدة خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر، نظرًا إلى مراعاة الالتزام الدقيق للتعبيرات والقوالب الأسلوبية المسموح بها، والتى يعترف بأنها هى "الصحيحة". فقد كان من المحرم استخدام كل ما له على الأذن وقع شعبى أو حرفى أو عتيق أو محلى. وكان من الضرورى الاستعاضة عن التعبيرات الطبيعية البسيطة المستخدمة فى اللغة اليومية بألفاظ رفيعة "شاعرية" منتقاة، أو بعبارات فنية تحل محلها. ولم يكن يعد من الصواب أن يستخدم الشاعر لفظ "محارب" أو "حصان"، بل يجب أن يستخدم بدلاً منها لفظ "بطل" وما يعادل لفظ "فرس". ولم يكن مسموحًا باستخدام لفظ "الماء" و"العاصفة" بل يجب أن يقول المرء "العنصر الرطب" و"ثورة العناصر". ومن المعروف أن النزاع حول "ايرنانى" قد نشب حول الفقرة التى جاء فيها: "هل حل منتصف الليل؟" — "لقد اقترب منتصف الليل". فقد كان لهذه الفقرة وقع عادى أكثر مما ينبغى، ومباشر وعديم الاكتراث أكثر مما يجب. وكان ستندال يعتقد أن الرد كان ينبغى أن يكون:

ستقترب الساعة وشيكًا من مستقرها الأخير:

ومع ذلك فإن أنصار الأسلوب الكلاسيكى كانوا يعلمون حق العلم ما هى المشكلة الأساسية. فلغة فكتور هيجو لم تكن فى حقيقة الأمر شيئًا جديدًا، وإنما كانت فى الواقع لغة المسارح فى الأحياء الشعبية. ولكن كل ما كان يهم أنصار الكلاسيكية هو "نقاء" المسرح الأدبى، ولم يكونوا يعبأون بالأحياء الشعبية وبالترفيه عن الجماهير. فما دام يوجد مسرح رفيع وكتابة مهذبة، فمن الممكن تجاهل ما كان يحدث فى الأحياء الشعبية باطمئنان، أما السماح بأية طريقة فى الكلام من فوق خشبة "مسرح فرنسا" فيعنى أنه لم يعد هناك فارق معترف به بين مختلف المستويات الثقافية والاجتماعية. ولقد كانت التراجيديا منذ كورنى هى النوع الأدبى الذى يتميز به أديب عن آخر: فكان المرء يبدأ حياته كشاعر بالتراجيديا، ويبلغ قمة الشهرة بوصفه شاعرًا تراجيديًا. وكانت التراجيديا والمسرح الأدبى هى المجال الذى تنفرد به الصفوة المثقفة. وما دام هذا المجال مصونًا لا يمس، فقد كان فى استطاعة الناس أن يشعروا بأنهم ورثة "القرن العظيم". أما فى الفترة التى نتحدث عنها فقد ظهر خطر جسيم، هو أن تغزو المسرح الأدبى دراما مبنية على المسرح الجماهيرى، لا تكترث بالمشكلات النفسية والأخلاقية للتراجيديا الكلاسيكية، بل تحرص على أن تبحث، بدلاً منها، عن الحوادث المثيرة، والمناظر البراقة، والشخصيات اللاذعة، والأوصاف الشديدة التنوع والإثارة للانفعالات. وأصبح مصير المسرح موضوعًا للمحادثة اليومية، وكان الخصوم فى كلا المعسكرين يعلمون حق العلم إنهم يحاربون فى سبيل احتلال مركز الصدارة. ونظرًا إلى ميول فكتور هيجو المسرحية وشغفه الجنونى بالمسرح، وإلى طبيعته الاستعراضية الصاخبة، وإحساسه بما له شعبية، وما هو ضئيل القيمة، مؤثر بطريقة سوقية خشنة، فقد كان هو الشخصية التى تصلح بفطرتها لخوض الصراع من أجل شغل مركز الصدارة هذا، وإن لم يكن هو القوة الدافعة فى هذا الصراع.

لقد وجدت الرومانتيكية فى المسرح، عندما خاضت ميدانه، موقفًا شديد التعقيد. فقد كان المسرح الجماهيرى وريثًا لمسرح المحاكاة (Mime) القديم، وللمسرحية الهزلية (frace) فى العصور الوسطى، وكان المسرح الأدبى فى القرنين السابع عشر والثامن عشر قد حل محل "كوميديا الصنعة Commedia

dell'arte". ولكن المسرحيات الجماهيرية تلقت قوة دافعة جديدة خلال الثورة الفرنسية، وأصبحت تسيطر مرة أخرى على بعض مسارح باريس، وإن ظلت قوالبها تدين بالكثير لتأثير الدراما الأدبية. صحيح أن مسرح الكوميدى فرانسيز والأوديون ظلا يعرضان تروجيديات كورنى وراسين وكوميديات موليير، وأعمال كتاب تكيفوا مع التراث الكلاسيكى وذوق البلاط، أو التزموا المبادىء الأدبية للدراما المنزلية. ولكن كانت تعرض فى مسارح الأحياء الشعبية — كمسرح الجيمناز Gymnase، والفودفيل، والآمبيجو كوميك Ambigu - Comique، والجيتى Gaieté والفاريتى Variété والنوفوتيه Nouveautés — مسرحيات كانت تتفق مع ذوق الجماهير العريضة ومستواها الثقافى. والواقع أن السجلات المعاصرة لتلك الفترة تقدم إلينا صورة مفصلة عن التغير الذى طرأ على جمهور المسرح خلال الثورة الفرنسية والفترة التالية لها مباشرة، وتؤكد أن المستويات الاجتماعية التى أصبحت الآن تملأ مسارح باريس كانت تفتقر إلى الثقافة الفنية وإلى التكلف والتظاهر فى هذا الميدان. فقد كان الجزء الأكبر من الجمهور الجديد مؤلفًا من جنود وصناع وعمال فى الحوانيت وشبان كان ثلثاهم أميين، كما لاحظ أحد المصادر التى يرجع إليها فى هذا الموضوع[1]. ولم يكتف هذا النوع من قاعات العرض بالسيطرة على المسارح العامية فى الأحياء الشعبية، بل لقد هدد وجود المسارح الأدبية الرفيعة بالخطر، باجتذابه للجمهور الأرفع، حتى أن ممثلى الكوميدى فرانسيز والأوديون كانوا يؤدون أدوارهم وقد خلت قاعات المسرح من الجمهور[2].

ولقد كانت الأنواع الآتية من المسرحيات تمثل على مسارح باريس فى وقت الإمبراطورية الأولى وعودة الملكية وملكية يولية :

١- "الكوميديا الشعرية ذات الفصول الخمسة"، وهى تمثل النوع الأدبى بمعناه الصحيح. وكانت مخصصة لمسرحى الكوميدى فرانسيز والأوديون (ومن أمثلتها "عطيل" لدوسى Ducis).

---

[1] Grimrod de la Reynière, in "Le Censeur dramatique", I, 1797.

[2] Maurice Albert : Les Théâtres des Boulevards (1789 – 1848), 1902.

٢- "الكوميديا الشعرية التى تتناول العادات"، وتحتل مركزًا أكثر تواضعًا، من حيث إنها خليفة الدراما المنزلية، ولكنها ظلت تتمتع بمكانة تكفى لأدائها فى المسارح الكبرى (مثال : زواج المال Mariage d'argent لسكريب Scribe).

٣- "الدراما النثرية"، أى الدراما العاطفية، التى ترجع بالمثل إلى الدراما المنزلية، ولكنها تقف من حيث الذوق على مستوى أدنى من "كوميديا العادات" (مثال "القس والسيف" لبويى Bouilly : L'Abbé et l'épée .

٤- "الكوميديا التاريخية" التى لم تعد تعالج الحوادث والشخصيات التاريخية بوصفها مثلاً يحتذى، وإنما بوصفها طرائف، وكانت رغبتها تتجه إلى تقديم عرض لمناظر مثيرة، أكثر من تقديم عملية درامية متجانسة (وأمثلتها كثيرة، من "كرومويل" لمريميه إلى "الحصار Barricades" لفيتيه Vitet ، وتشمل كل التجارب التى يرجع إليها أصل "هنرى الثالث" لديما).

٥- "الفودفيل"، أى الكوميديا الموسيقية، أو بتعبير أدق الكوميديا ذات الفواصل الغنائية، والتى تعد من السوابق المباشرة للأوبريت (وإلى هذه الفئة تنتمى معظم مسرحيات سكريب وأشياعه).

٦- "الميلودراما"، وهى نوع مختلط، يشترك مع الفودفيل فى وجود فواصل موسيقية، ولكنه يشترك مع الأنواع الدنيا الأخرى، ولاسيما الدراما العاطفية والمسرحية التاريخية الاستعراضية، فى أن موضوعه كان جادًا، بل كان تراجيديًا فى كثير من الأحيان.

ولقد كان الإنتاج غزيرًا فى الأنواع الجماهيرية، ولا سيما النوعين الأخيرين. وأخذ هذا الإنتاج يحل بالتدريج محل الدراما الأكثر جدية وتكلفًا. وترجع هذه الظاهرة إلى عاملين: أولهما أن الثورة الفرنسية فتحت أبواب المسارح للجماهير العريضة، بحيث كانت هذه الطبقات هى التى تتحكم فى نجاح المسرحيات المعروضة. والعامل الثانى، هو تأثير الرقابة فى تطور الأعمال المعروضة. فقد كانت الرقابة فى عهد نابليون وعودة الملكية تحظر مناقشة المسائل الجارية وعادات الطبقة الحاكمة ووصفها فى الدراما الأدبية الجادة. أما الهزلية (الفارس) والكوميديا الموسيقية والميلودراما، فكانت تتمتع بمزيد من الحرية، لأنها لم تكن

تؤخذ جديًا كالدراما الأدبية، ولم تكن تعد جديرة بالاهتمام. فلم تكن توضع فى مسارح الأحياء الشعبية عقبات فى وجه الوصف الصريح للعادات والأحوال السائدة، وهو الوصف الذى كان محظورًا فى "الكوميدى فرانسيز". وكان هذا هو مصدر جاذبية تلك المسارح لمؤلفى المسرحيات والجمهور معًا[1]. ولقد كان أهم وأطرف أنواع الدراما فى ذلك العصر، من وجهة النظر التاريخية، هو الفودفيل والميلودراما. فهما يمثلان نقطة التحول الحقيقية فى تاريخ المسرح الحديث، ويكونان معبرًا بين الأنواع الدرامية للحركتين الكلاسيكية والرومانتيكية. وبفضلهما استعاد المسرح طابعه الذى يتسم بالتسلية والترفيه، وصخبه وحيويته، وجاذبيته المباشرة للحواس، ووضوحه. وكانت الميلودراما هى أعقد النوعين تركيبًا وأكثرهما تنوعًا فى المصادر التى استمدت منها. فمن الأصول المتعددة التى تفرعت عنها الميلودراما، المونولوج الذى يلقى بمصاحبة موسيقى، وهو الصورة الأصلية لذلك النوع المختلط الذى لا يزال المرء يصادفه فى برامج حفلات الهواة، والذى كان أول مثل معروف له هو "بيجماليون" لروسو (١٧٧٥). وكانت تلك هى نقطة البدء فى إحياء التلاوة الدرامية بمصاحبة الموسيقى — وهى فى ذاتها نوع قديم جدًا. وللميلودراما مصدر آخر أشد خصوبة بكثير من الوجهة الفنية، هو الدراما المنزلية عند دلاشوسيه de la Chaussée وديدرو وميرسييو وسيدين Sedaine التى اكتسبت شعبية كبيرة بين الطبقات الدنيا منذ الثورة، نظرًا إلى طبيعتها العاطفية التعليمية. ولكن أهم أصل للميلودراما هو "المحاكاة الصامتة" (البانتوميم Pantomime). وكان أول ظهور لفن "البانتوميم التاريخى والرومانسكى" — كما يسمى — فى الثلث الأخير من القرن الثامن عشر. وبدا بمعالجة موضوعات أسطورية وخرافية، مثل "هرقل وأومفال"، و"الأميرة النائمة"، و"القناع الحديدى"، ولكنه انتقل بعد ذلك إلى بحث موضوعات معاصرة، مثل "معركة الجنرال هوش". وتتألف فصول البانتوميم هذه عادة من مناظر مثيرة عاصفة، موضوعة بعضها إلى جوار البعض دون تماسك عضوى أو بناء درامى. وتهدف إلى خلق مواقف يقوم فيها العنصر الغامض الخارق، والأشباح والأرواح.

---

(1) Ch. – M. des Granges : La Comédie et les Moeurs sous la Restauration et la Monarchie de Juillet, 1904, pp. 35 – 41, 43 – 6, 53 – 4 .

والسجون والمقابر، بدور رئيسي. وخلال العرض تقحم فى المناظر ملاحظات تفسيرية ومحاورات قصيرة، وعلى هذا النحو تطور خلال الثورة الفرنسية. فأصبح ذلك النوع الغريب المسمى "بالبانتوميم ذى الحوار Pantomimes dialogues"، وانتهى إلى "الميلودراما ذات المناظر الفخمة"، التى فقدت بالتدريج طابعها الاستعراضى وعناصرها الموسيقية، وأصبحت هى مسرحية المؤامرات التى كانت لها أهمية أساسية فى تاريخ المسرح فى القرن التاسع عشر. وكان أهم تأثير حل على الميلودراما فى هذا التحول هو تأثير مسرحيات الرعب عند المسز رادكليف Radcliffe، ومقلديها الفرنسيين. فلم يكن ذلك مصدر طابعها الشبيه بمسرح العرائس (Grand Guignol) فحسب، بل كان أيضًا مصدر اتجاهها إلى اتخاذ الجريمة موضوعًا.

على أن كل هذه المؤثرات لم تؤد إلا إلى إدخال تعديلات وتوسعات على لب نوع الميلودراما، بينما ظل هذا اللب ذاته هو الصراع فى الدراما الكلاسيكية. فما الميلودراما إلا صبغ للتراجيديا بصبغة شعبية، أو تشويه لها إذا شئنا. ولقد كان بيكسيريكور Pixerécourt ، وهو الممثل الرئيسى لهذا النوع، على وعى تام بالتقارب بين فنه وبين المسرح الجماهيرى، وكل ما فى الأمر أنه أخطأ حين افترض وجود اتصال تاريخى وتشابه أساسى بين الميلودراما وفن المحاكاة mime[1]. وهو يعترف بالاتصال الفعلى بين مسرحيات الألغاز فى العصور الوسطى، والمسرحية الريفية (Pastoral) ، وفن موليير، وفن المحاكاة mime ، ولكنه يغفل الاختلاف الأساسى بين الطبيعة الشعبية الخالصة لفن المحاكاة، والطبيعة المستعارة للمسرح الأدبى الذى هبط إلى مستوى الجماهير العريضة من سكان المدن. فالميلودراما أبعد ما تكون عن الفن التلقائى الساذج، ذلك لأنها أقرب إلى اتباع المبادىء الشكلية المعقدة للتراجيديا، وهى المبادىء التى اكتسبت خلال تطور طويل متصل، وإن كانت تعبر عن هذه المبادىء بأسلوب خشن يفتقر إلى العمق النفسى والجمال الشاعرى للقالب الكلاسيكى. والميلودراما، من وجهة النظر الشكلية الخالصة، هى أكثر الأنواع التى يمكن تصورها تمشيًا مع العرف، وخضوعًا للإطار الشكلى الدقيق، وأشدها تكلفًا —

---

(1) W.J. Hartog : Guilbert de Pixerécourt, 1913, pp. 52 – 4 .

فهـى مجموعـة مـن القواعـد الثابـتة التى لا يكاد يكون فيها مجال للعناصر الجديدة المبـتدعة تلقائيًا، والتى تحاكى الطبيعة والواقع بصورة مباشرة. فبناؤها ثلاثى دقيق. يـبدأ بموقـف عـداء شـديد، ثـم اصـطدام عنـيف، وينـتهى بانتصار الفضيلة ومعاقبة الـرذيلة، أى أن الموضـوع فـيها، باختصـار، ممـا يسـهل فهمـه، وينسـج بطـريقة اقتصـادية، ولهـذا الموضوع أهمية تفوق أهمية الشخصيات، كما أن الشخصيات فيها محـددة بدقـة: فهـى الـبطل، والشخصـية الـبريئة المضطهدة، والشرير، والشخصية المضـحكة[1]. كمـا تتسـم حوادثهـا بأنهـا عمـياء محـتومة قاسية، وفيها عبرة تؤكدها المسـرحية بقـوة، ولكـن لـما كـان لهـذه العـبرة طـابع توفـيقى فج، مبنى على المثوبة والعقـاب، فإنها لا تتفق مع الطابع الأخلاقى للتراجيديا، وإن كانت تشاركه جديته الرفـيعة، المـبالغ فـيها. وأوضـح مـا يتجلى فيه اعتماد الميلودراما على التراجيديا هو مـراعاتها للوحـدات الـثلاث، أو عـلى الأقـل ميـلها إلى أخـذ هـذه الوحـدات بعـين الاعتـبار. صـحيح أن "بيكسيريكور" سمح بتغيير فى المنظر بين فصلين، ولكن القفزة لم تكـن مفاجـئة أبـدًا، وهـو لم يدخل تغييرًا فى المنظر داخل الفصل الواحد إلا منذ مسـرحية" شـارل الجسور "Charles - le Téméraire" (١٨١٤). ومن جهـة أخرى فإنـه يعـتذر عـن هـذا التغـيير فى تعليق يكشف لنا نصه عن ميوله الكلاسيكية بكل وضـوح، فـيقول : "هـذه أول مرة استبيح فيها لنفسى الخروج عن القواعد". على أن بيكسـيريكور كان يحافظ عمومًا، حتى على وحدة الزمان ذاتها، ففى مسرحياته يقع كـل شـىء عـادة خـلال أربـع وعشرين ساعة. وفى عام ١٨١٨ فقط استحدث طريقة جديـدة فـى مسـرحية "بنـت المـنفى أو ثمانـية أشهر فى ساعتين"، ولكنه هنا أيضًا يعـتذر عـن ذلـك[2]. وعلى عكس سمات الميلودراما هذه، كان فن المحاكاة mime، الـذى يتألف من منظر طبيعى مألوف، أو مجموعة غير محكمة الترابط من أمثال هذا المنظر، بدون عقدة يمكن إرجاعها إلى نمط ثابت، وبدون شخصيات نمطية أو شاذة. أو أخـلاق صـارمة، أو أسـلوب مصـطبغ بصـبغة مثالية، مختلف عن اللغة الجارية.

---

(١) Baul Ginisty : Le Mélodrame, 1910, p. 14.

(٢) Alexander Lacey : Pixerécourt and the French Romantic Drama, 1928, pp. 22 – 3.

وكل ما تشترك فيه الميلودراما مع فن المحاكاة هو الاندفاع فى مناظرها وخشونة تأثيراتها، والافتقار إلى التمييز فى اختيار الوسائل، والطابع الجماهيرى للموضوعات — وفيما عدا ذلك نراها تلتزم المثل الأعلى لأسلوب التراجيديا الكلاسيكية. فمن الواضح إذن أن التزام نوع معين للتقاليد بدقة ليس فى ذاته علامة على رفعة مقصده.

على أن النوع الحديث الذى تفرغ عن فن المحاكاة ليس هو الميلودراما، بل الفودفيل. فبفضل قصته ذات المراحل، المقسمة إلى مناظر منفصلة، والأغنيات التى تتخلله، وأنماطه الشعبية المستمدة من الحياة اليومية، وأسلوبه النضر اللاذع الذى يتخذ مظهرا تلقائيًا، كان هذا النوع أقرب بكثير إلى المسرح الجماهيرى القديم من الميلودراما، على الرغم من المؤثرات الأدبية التى لم يكن يفتقر إليها بحال. وقد كانت الفترة الواقعة بين عامى ١٨١٥ و١٨٤٨ خصبة إلى حد لا نظير له فى هذا النوع، الذى ينتمى إليه — إلى جانب كوميديات سكريب المتعددة — عدد لا حصر له من المسرحيات والمشاهد المسرحية الصغيرة الخفيفة المسلية. ولن يستطيع المرء أن يكون فكرة عن جزء ممارس الأدب من انتشار إنتاج هذه المسرحيات ونجاحها، إلا إذا عاد بذاكرته إلى رد الفعل الذى أحدثته المسيرة الظافرة للفيلم السينمائى. ففى خلال الثورة الفرنسية وعودة الملكية، أصبحت الكوميديا مستهلكة، مثلما اتضح فى عهد أسبق أن التراجيديا أصبحت عقيمة. وهنا ظهر الفودفيل بوصفه نوعًا فاسدًا سطحيًا من الكوميديا، مثلما كانت الميلودراما تمثل نوعًا فاسدًا سطحيًا من التراجيديا. ولكن الفودفيل والميلودراما لم تكونا تعنيان نهاية الدراما، بل الأصح أنهما كانتا تعنيان إحياءها، إذ أن الدراما الرومانتيكية — على صورة "ايرنانى" لهيجو و"أنطونيو" لديما — لم تكن إلا "الميلودراما الانتهازية"، كما أن دراما العادات الحديثة عند أوجييه Augier وساردو Sardou وديما الابن لم تكن إلا فرعًا من فروع الفودفيل[1].

وقد كتب بيكسريكور، فيما بين ١٧٩٨ و١٨١٤، حوالى مائة وعشرين مسرحية، عرض بعضها عدة آلاف من المرات. وظلت الميلودراما هى المسيطرة على

---

[1] Emile Faguet : Propos de Théâtre, II, 1905, pp. 299 ff.

الحياة المسرحية طوال ما يقرب من ثلاثين عامًا، ولم يخف، الإقبال عليها إلا بعد عام ١٨٣٠، عندما بدأ مستوى ذوق الجمهور يرتفع، وأخذ يتزايد الشعور بالضيق من سذاجة المسرحيات، وافتقارها إلى المنطق، وعدم كفاية دوافعها، ولغتها غير الطبيعية. ومع ذلك فقد كان الرومانتيكيون ضعفاء إزاء الميلودراما، ليس فقط بسبب عدائهم للطبقات المحافظة من الجمهور المثقف، بل أيضًا لأن نظرتهم الأقل تعصبًا جعلتهم يبدون مزيدًا من الفهم للمزايا غير الأدبية، والمسرحية البحتة لهذا النوع من المسرحية. وقد أعلن شارل نوديبه ذات مرة أنه نصير متحمس للميلودراما، ووصفها بأنها "التراجيديا الجماهيرية الوحيدة الممكنة التى تلائم عصرنا"[١]. كما أن بول لاكروا P. Lacroix وصف بيكسريكور بأنه أول مؤلف درامى يتم المهمة التى بدأها بومارشيه وديدرو وسيدين Sedaine ومرسييه[٢]. وكان نجاح الميلودراما الذى لم يسبق له نظير، ومعارضتها للأوساط الرسمية، فضلاً عن شغف الرومانتيكيين أنفسهم بالتأثيرات الميلودرامية، والألوان الصارخة، والمواقف العاطفية الساذجة، واللهجات العنيفة — كان هذا كله عاملاً على حفظ كثير من أخص سمات المسرح الشعبى فى الدراما الرومانتيكية. ولكن الرومانتيكية إنما كانت تسترد بذلك من الميلودراما ما كان ينتمى إليها منذ البداية، وما كان متضمنًا بصورة غير مكتملة فى حركتى "الرومانتيكية المسبقة" و"العاصفة والاندفاع"، وما استمده المسرح من أقاصيص الرعب الإنجليزية، ومن روايات العنف الألمانية، ومن روايات قطاع الطرق والفروسية. وأهم العناصر المشتركة بين المسرح الرومانتيكى والميلودراما هى المنازعات الحادة والاصطدامات العنيفة، والعقدة المتشابكة، والمغامرة الدموية الوحشية، وسيادة المعجزة والصدفة، والتغيرات والتحولات المفاجئة، التى لا تنبعث عادة عن دوافع، والمصادفات والمقابلات غير المتوقعة، والتبادل الدائم بين التوتر والاسترخاء. والحيل العنيفة الوحشية بطريقة لا تقاوم، والهجوم على الجمهور بما هو مرعب شيطانى غامض، والمسار الآلى الجاهز للعقدة، والتنكر والخداع، والمؤامرات والفخاخ، وأخيرا مقتضيات الجو المسرحى وخشبة المسرح، التى يستحيل بدونها تصور الدراما

---

(١) W.J. Hartog, op. cit., p. 51 .

(٢) Ibid.

الرومانتيكية: من اعتقال وغواية، وخطف وإنقاذ، ومحاولات للهرب والقتل، وجثث ونعوش، وأقبية وقبور، وأبراج قلاع وسجون، وخناجر وسيوف وقنانى مملوءة بالسم، وخواتم وأحجبة، وإرث عائلى، ورسائل تفشى أسرارها، ووصايا ضائعة، وعقود سرية مسروقة. أن يفكر فى بلزاك، أعظم كتاب ذلك القرن وأكثرهم إثارة للمشكلات من وجهة نظر الذوق، لكى يدرك إلى أى مدى أصبحت المعايير الجمالية للمذهب الكلاسيكى ضيقة، ومنعدمة الأهمية فى المدى الطويل.

ومع ذلك فإن تطور المسرح فى اتجاه الذوق الجماهيرى لا يتجلى فى وجود الميلودراما فحسب، بل يظهر أيضًا فى ذلك الاطمئنان الذى كان بيكسريكور يعرض به سلعه للبيع. فقد كانت مسرحيات الرومانتيكيين فى نظره رديئة، زائفة، لا أخلاقية، خطرة، وكان مقتنعًا اقتناعًا عميقًا بأن منافسيه الأدعياء ليس لديهم قدر ما لديه من الشجاعة ومن الشعور بالمسئولية الأخلاقية[1]. وقد كان "فاجيه" على حق تمامًا حين علق على هذه المسألة بقوله: إن على المرء أن يؤمن بالتفاهة لكى ينتج تفاهة جيدة ناجحة. مثال ذلك أن دينرى d'Ennery كان كاتبًا أفضل وإنسانًا أذكى من بيكسريكور، ولكنه كان يكتب ميلودراماته بلا اقتناع، لمجرد الربح، فكانت النتيجة أنه لم ينجح فى كتابة ميلودرامات جيدة[2]. أما بيكسريكور فكان مؤمنًا برسالته، وكان يعلن على الملأ أنه لم يكن له أى شأن بظهور الدراما الرومانتيكية الشريرة. ولكن الرومانتيكيين كانوا مدينين له أولاً بإحساسهم بمقتضيات المسرح، واتصالهم بالكتل العريضة من الجمهور. وكانوا يدينون له بالدور الذى قاموا به فى تطوير "المسرحية المحبوكة Pièce bien faite"، كما كان القرن التاسع عشر بأسره يدين له بإحياء المسرح الجماهيرى الحى، الذى كان قطعًا يفتقر إلى رهافة الحس، وكان فى كثير من الأحيان تافهًا إذا قيس بالقرنين السابع عشر والثامن عشر. ولكنه حال دون تحول الدراما إلى مجرد أدب. والحق أن القدر قد شاء لهذا القرن أن تصبح الدراما فيه مهددة بالخطر من حيث قيمتها الترفيهية وفعاليتها

---

[1] Pixerécourt : Dernières réflexions sur le mélodrame, 1843.

والفكرة مقتبسة من:

Hartog, op. cit., pp. 231 – 2 .

[2] Faguet, loc. Cit., p. 318 .

المسرحية وجاذبيتها المباشرة، فى كل مرة كان العنصر الشعرى يثبت وجوده فيها. وحتى فى الحركة الرومانتيكية أصبح العنصران متعارضين، وحال التضاد بينهما دون نجاح الدراما مسرحيًا أو اكتمالها شعريًا. فألكسندر ديما كان ميالاً إلى المسرحية الجيدة المتينة البنيان، وفكتور هيجو كان ميالاً إلى القصيدة الدرامية التى تصاغ فى لغة خلابة، وكان خلفاؤهما يجدون أنفسهم على الدوام مضطرين إلى الاختيار بين الأمرين ذاتهما، ولم يندمج الاتجاهان المتضادان فى وحدة متوافقة إلا بعد أن ظهر أبسن. ولم يكن ذلك إلا لفترة محدودة فحسب.

*****

كانت إنجلترا قد مرت بثورتها السياسية فى القرن السابع عشر. وبثورتها الصناعية والفنية بعد قرن من الزمان. وفى الوقت الذى كانت فيه الحرب الكبرى بين الكلاسيكية والرومانتيكية محتدمة فى فرنسا، لم يكن قد بقى فى إنجلترا أى شىء تقريبًا من التراث الكلاسيكى. وهكذا كان تطور الرومانتيكية الإنجليزية أكثر اتساقًا، وصادفت من الجمهور مقاومة أقل مما صادفته الرومانتيكية الفرنسية. كذلك كان التطور السياسى للرومانتيكية الإنجليزية أكثر تجانسًا من نظيره فى فرنسا. ففى البداية كان تقدميًا تمامًا، وكان متعاطفًا مع الثورة الفرنسية تعاطفًا كاملاً. وكانت الحرب ضد نابوليون هى وحدها التى أدت إلى تفاهم بين العناصر الرومانتيكية والمحافظة، ولم تعد النزعة التقدمية إلى السيطرة على الأدب الرومانتيكى مرة أخرى إلا بعد سقوطه، ولكن التجانس القديم لم يرجع أبدًا. فلم تكن هناك رغبة فى نسيان "الدروس" التى اكتسبت من الثورة وحكم نابوليون بسرعة. وظل كثير من التقدميين السابقين، من بينهم أفراد مدرسة ليك[1] (البحيرة) Lake ، معادين للثورة. فكان وولتر سكوت محافظًا، وظل كذلك، أما جودوين، وشيلى، ولى هنت Leigh Hunt، وبايرون، فكانوا يمثلون النزعة التحررية السائدة فى الجيل الجديد. والواقع أن الأصل الأساسى للرومانتيكية الإنجليزية هو رد فعل العناصر التقدمية

---

[1] يطلق هذا الاسم مجموعة من الشعراء الإنجليز، تشمل وورد زورث وكولريدج وسوذى Southey وكان أول من استخدم هذا الاسم هو صحيفة "ادنبره ريفيو" فى أغسطس عام ١٨١٧. ويدل الاسم على شغفهم بالطبيعة فى منطقة البحيرات الإنجليزية. (المترجم)

على الثورة الصناعية، على حين أن الرومانتيكية الفرنسية نشأت من رد فعل الطبقات المحافظة على الثورة السياسية. وكان الارتباط بين الرومانتيكية والرومانتيكية المسبقة فى إنجلترا أوثق بكثير منه فى فرنسا، حيث كانت كلاسيكية فترة الثورة فاصلاً قاطعًا بين الحركتين. ففى إنجلترا كانت العلاقة بين الرومانتيكية والنجاح فى إكمال الثورة الصناعية هى نفس العلاقة التى كانت قائمة بين الرومانتيكية المسبقة والمراحل التمهيدية لتصنيع المجتمع. وهكذا كانت قصائد "القرية المهجورة Deserted Village" لجلولد سمث، و"المصانع الشيطانية Satanic Mills "لبليك و"عصر اليأس Age of Despair" لشيلى تعبر كلها عن حالة نفسية متماثلة أساسًا. ومن المستحيل تصور حماسة الرومانتيكيين للطبيعة بدون عزلة المدينة الصناعية وبؤسها. فقد كانوا يدركون ما هو حادث بوضوح تام، وكانوا على وعى كامل بدلالة تحول العمل البشرى إلى مجرد سلعة. ورأى سوذى وكولريدج أن البطالة الدورية نتيجة ضرورية للإنتاج الرأسمالى الطليق دون رقابة، وأكد كولريدج أن المفهوم الجديد للعمل يعنى أن صاحب العمل يشترى والعامل يبيع شيئًا ليس لأى منهما الحق فى شرائه أو بيعه، وأعنى به "صحة العامل، وحياته، وسعادته"[1].

وعند نهاية الصراع ضد نابوليون، وجدت إنجلترا نفسها واهنة مرتاعة ذهنيًا، إن لم تكن فى حالة عناء شديد — أى أن وضعها كان ملائمًا بوجه خاص لإشعار الطبقة الوسطى بأن أسس حياتها مشكوك فيها. وكان الرومانتيكيون الشبان، من جيل شيلى وكيتس وبايرون، هم المؤثرات الرئيسية فى هذه العملية. فقد كانت نزعتهم الإنسانية التى لا تعرف مهادنة، تعبيرًا عن احتجاجهم على سياسة الاستغلال والاضطهاد، وكان أسلوبهم غير التقليدى فى الحياة، وإلحادهم العدوانى، وافتقارهم إلى التعصب الأخلاقى — كانت هذه كلها أساليب مختلفة يتبعونها فى مقاومة الطبقة التى تسيطر على وسائل القمع والاستغلال. وهكذا كانت الحركة الرومانتيكية الإنجليزية حركة ديمقراطية، تهدف إلى صبغ الأدب بصبغة

---

[1] Alfred cobban : Edmund Burke and the Revolt against the 18th cent., PP. 208 – 9, 215.

جماهيرية، وهذا يصدق حتى على ممثليها المحافظين، مثل ووردزورث وسكوت. فهدف ووردزورث الرئيسى، وهو تقريب الكلام الشعرى من اللغة اليومية، هو مظهر واضح لهذا الاتجاه إلى الصبغة الجماهيرية، على الرغم من أن الكلام الشعرى "الطبيعى" الذى كان يستخدمه ليس فى حقيقة الأمر أكثر تلقائية من لغة الأدب القديمة التى نبذها بسبب تكلفها وتصنعها. وإذا كان كلامه الشعرى أقل تحذلقًا، فإن الشروط النفسية الذاتية التى كان يفترضها أشد تعقيدًا. أما عن المشروع الذى وضعه لوصف نفسه ونموه العقلى فى قصيدة تعادل ملاحم هوميروس فى طولها، فإنه يمثل بلا شك تجربة ثورية بالقياس إلى موضوعية الأدب الأقدم عهدا، وهو على أية حال يمثل النزعة الذاتية الجديدة كما تتجلى فى كتاب "الشعر والحقيقة" لجوته مثلاً، ولكن "شعبية" هذا المشروع و"طبيعيته" أمران مشكوك فيهما إلى أبعد حد. وقد لاحظ ماثيو آرنولد، فى دراسته عن ووردزورث، عند الكلام عن عيوب معينة فى هذا الشاعر، إن من المسلم به أن شيكسبير ذاته كانت له فقراته الضعيفة. ولكنه لو حوسب عليها يوم القيامة، لأجاب قطعًا بأنه على وعى تام بها، ولأضاف مبتسمًا: "وعلى أية حال، ما الضرر فى أن ينطلق المرء على سجيته من آن لآخر!" وفى مقابل ذلك يرتبط تركيز الشاعر الحديث على ذاته بتقدير مفرط، لا تسامح فيه، لكل قول شخصى، وتقدير لأصغر التفاصيل تبعًا لقيمتها التعبيرية، وفقدان لتلك السماحة غير العابئة التى كان شيكسبير يترك أبياته تنساب بها دون قيد.

لقد كان الشعر فى نظر القرن الثامن عشر تعبيرًا عن أفكار، وكان معنى الصور الشعرية وهدفها هو تفسير مضمون مثالى وإيضاحه. أما فى الشعر الرومانتيكى فإن الصورة الشعرية ليست نتيجة الأفكار بل مصدرها[1]. فقد أصبحت الاستعارة منتجة، بحيث نشعر كأن اللغة استقلت بذاتها وأخذت تؤلف من تلقاء ذاتها. وهكذا كان الرومانتيكيون ينقادون للغة دون مقاومة، ويعبرون بذلك، فى الوقت ذاته، عن نظرتهم اللاعقلانية إلى الفن. ومن الجائز أن أصل "كوبلاكان Kubla Khan" لكولريدج كان حالة متطرفة، ولكنه كان على أية حال مظهرًا لما هو سائد.

---

[1] Dav Lewis : The Poetit Image, 1947, p. 59 .

فقد كان الرومانتيكيون يؤمنون بروح متعالية تشيع فى العالم، هى مصدر الإلهام الشعرى، وكانوا يوحدون بينها وبين القوة التلقائية الخلاقة للغة. وكانوا يرون أن أرفع سمات العبقرية الفنية هى أن يدع المرء هذه القوة تسيطر عليه. ولقد سبق أن تحدث أفلاطون عن "حماسة" الشعراء، وعن وحيهم الآلهى، وكان الإيمان بالوحى يظهر دائمًا على المسرح كلما أراد الشعراء والفنانون أن يضفوا على أنفسهم مظهر الفئة المميزة ذات القداسة. ولكن هذه كانت أول مرة أصبح ينظر فيها إلى الإلهام على أنه لهب يشعل ذاته، ونور يرجع منبعه إلى روح الشاعر نفسه. وعلى ذلك فإن الأصل الآلهى للإلهام أصبح الآن صفة شكلية بحتة، لا صفة أساسية، وهو لم يكن يجلب للنفس أى شىء لم يكن فيها من قبل. وهكذا احتفظوا بكلا المبدأين، الإلهى والفردى، وأصبح الشاعر إله نفسه.

ولقد كانت نزعة شمول الألوهية (Pantheism) الصوفية عند شيلى هى المثل الكلاسيكى لهذا التأليه الذاتى. فهى تفتقر إلى كل أثر للتقوى المبنية على نكران الذات، وإلى أية علامة على الاستعداد لمحو الذات أمام كائن أعلى. فاستغراق الذات فى الكون أصبح يعبر الآن عن رغبة الذات فى أن تسيطر ، لا فى أن يسيطر عليها. وصار الشعر فى نظرهم هو الذى يحكم العالم، والعالم الشعرى أسمى وأنقى وأكثر ألوهية، بل كان يبدو أن الآلهى ذاته ليست له معايير سوى تلك المستمدة من الشعر. صحيح أن نظرة شيلى إلى العالم، التى كانت متفقة تمامًا مع نظرة فريدرش شليجل والرومانتيكية الألمانية، قائمة على الأساطير، ولكن لم يكن الشاعر ذاته يؤمن بهذه الأساطير. فالاستعارة أصبحت الآن أسطورة، لا العكس، كما كانت الحال عند اليونانيين. وكان إضفاء الصبغة الأسطورية هذا بدوره مجرد أداة للهروب من الواقع العادى المألوف الذى لا روح فيه — أعنى جسرًا يوصل إلى الأعماق الروحية للشاعر ذاته، وإلى عاطفته الباطنة. فهو لا يعدو أن يكون وسيلة يستطيع بها الشاعر أن يفيق لنفسه. وعلى حين أن أساطير العصر الكلاسيكى القديم قد نشأت عن تعاطف مع الواقع وعلاقة أصيلة به، فإن أساطير الرومانتيكيين قامت على أنقاض هذا الواقع، وكانت بديلاً عنه إلى حد ما. فرؤية شيلى الكونية تدور حول فكرة صراع هائل شامل للعالم بأسره، بين مبدأ الخير ومبدأ الشر. وتمثل

تضخيمًا للنزاع السياسى الذى يؤلف أعمق تجارب الشاعر وأكثرها حسمًا. والحاده، كما قال البعض، كان تمردًا على الله أكثر منه إنكارًا لله، فهو يحارب طاغية مستبدًا[1]. ولقد كان شيلى ثائرًا متمردًا بفطرته، يرى فى كل ما هو شرعى دستورى تقليدى عملاً من صنع إرادة مستبدة، وينظر إلى الاضطهاد والاستغلال والعنف والحماقة والقبح والغش، والملوك والطبقات الحاكمة والكنائس، على إنها تكون قوة واحدة متماسكة مع إله الإنجيل. ويعد الطابع التجريدى غير المحدد لهذه النظرة أوضح مظهر لمدى ما وصل إليه الشعراء الإنجليز والألمان من تقارب. ولقد كانت الهستيريا المعادية للثورة قد سممت الجو العقلى الذى استطاع فى ظله كتاب القرن الثامن عشر الإنجليز أن ينموا قدراتهم بحرية، ومن هنا فإن الإنتاج الذهنى لهذه الفترة اتخذ طابعًا غير واقعى، يتجنب العالم وينكره، وهو طابع كان غريبًا تمامًا عن الأدب الإنجليزى السابق. ولم يكن أعظم الشعراء موهبة فى جيل شيلى يلقون تقديرًا من الجمهور[2]، ولذا أحسوا بأنهم غرباء، والتمسوا فى الخارج ملجأ. والواقع أن مصير هذا الجيل كان التجاهل فى إنجلترا كما فى ألمانيا وروسيا. فقد سئم شيلى وكيتس عصرهما حتى الموت، مثلما سئمه هولدرلن وكلايست أو بوشكين وليرمونتوف. وكانت النتيجة، من الوجهة الأيدلوجية بدورها، واحدة فى كل هذه البلاد: فهى المثالية فى ألمانيا و"الفن لأجل الفن" فى فرنسا، وصبغ الكون كله بالصبغة الجمالية فى إنجلترا. وفى كل من هذه البلاد انتهى الصراع إلى الابتعاد عن الواقع والكف عن بذل أى مجهود فى سبيل تغيير بناء المجتمع. وقد اقترنت هذه النزعة الجمالية عند كيتس بحزن عميق، وتحسر على الجمال الذى لم يكن حياة، بل كان سلبًا للحياة، أى سلبًا لحياة وواقع كانا منفصلين انفصالاً أبديًا عن الشاعر، محب الجمال، وظلا بمنأى عنه، ككل ما هو أصيل طبيعى غريزى خالص. وقد كان فى هذا استباق لعزوف فلوبير، أى لاستسلام آخر رومانتيكى عظيم، أدرك بوضوح تام أن ثمن الشعر هو الحياة.

---

(1) H. N. Brailsford : Shelley, Godwin and Their Circle, 1913, P. 226 .

(2) Francis Thompson : Shelley, 1909, P. 41 .

ولقد كان لبايرون، من بين جميع الرومانتيكيين المشهورين ، أعمق وأوسع تأثير في معاصريه. ولكن لم يكن أكثرهم أصالة على الإطلاق، وإنما كان أعظمهم نجاحًا في صياغة المثل الأعلى الجديد للشخصية فحسب. ذلك لأن العنصرين الأساسيين في شعره، وهما "مرض العصر"، والبطل الفخور المنعزل الذى يتعقبه القدر، لم يكونا من ابتداعه وحده. فالألم الكونى Weltschmerz عند بايرون يرجع أصله إلى شاتوبريان وأدب المهجر الفرنسي، كما أن البطل عند بايرون يرجع أصله إلى سان برو Saint - Preux وفيرتر. كذلك كان التنافر بين المطالب الأخلاقية للفرد وتقاليد المجتمع جزءا من المفهوم الجديد للإنسان كما حدده روسو وجوته، فضلاً عن أن تصوير البطل بأنه هائم يظل شريدًا إلى الأبد، توره طبيعته غير الاجتماعية موارد التهلكة، يتمثل من قبل عند سينانكور وكونستان. ولكن اغتراب الأنا عند هؤلاء الكتاب كان يقترن بشعور معين بالإثم، ويتبدى فى علاقة معقدة غير متسقة مع المجتمع، أما عند بايرون وحده فإن هذا الاغتراب يتحول إلى عصيان صريح لا يخالطه أى شعور بالإثم، وإلى إدانة للإنسان ترتكز على الإيمان باستقامة الذات والرثاء لها والحزن عليها. فبايرون يعرض المشكلة الروحية للرومانتيكية بصورة خارجية فيها شيء من التفاهة، وهو يجعل من الانحلال الاجتماعى لعصره بدعة اجتماعية جديدة. وعن طريقه أصبح عدم الاستقرار والتخبط الرومانتيكى وباء، هو "مرض العصر"، وتحول الشعور بالعزلة إلى عبادة للوحدة مبنية على الكراهية، كما تحول فقدان الإيمان بالمثل العليا القديمة إلى نزعة فردية فوضوية، والعناء والسأم الحضارى إلى مغازلة للحياة والموت. وهكذا أضفى بايرون سحرًا مغويًا على اللعنة التى حلت على جيله، وجعل من أبطاله أشخاصًا استعراضيين يكشفون صراحة عن جراحهم، ومازوكيين[1] يحملون أنفسهم الإثم والعار صراحة، وجلادين يعذبون أنفسهم باتهامات ذاتية ونوبات للضمير، ويعترفون بأفعالهم الشريرة والخيرة معًا بنفس الزهو الروحى الذى يبعثه امتلاكهم لهذه الأفعال.

---

[1] أى مصابين بمرض الميل إلى تعذيب الذات . (المترجم)

ولقد ظل بطل بايرون، هذا الخليفة المتأخر للفارس الجوال، ندا لبطل روايات الفروسية فى شعبيته، وقريبًا منه فى جرأته – ظل هذا البطل مسيطرًا على أدب القرن التاسع عشر كله، وما زال شبحه مخيمًا على أفلام الجريمة والعصابات فى أيامنا هذه. ولقد كانت بعض سمات هذا النمط قديمة جدًا، أى أنها كانت قديمة قدم رواية المشردين المغامرين (Picaresque novel) على الأقل، ذلك لأن الخارج على القانون، الذى يعلن الحرب على المجتمع، والذى هو عدو غير هياب للعظماء والأقوياء، ولكنه صديق للضعفاء والفقراء عطوف عليهم، كان بالفعل شخصية مألوفة فى هذا النوع الأدبى القديم. أنه يبدو فى مظهره الخارجى إنسانًا خشنًا إلى حد يدعو إلى النفور، ولكن يتضح فى النهاية أنه كريم مخلص، وكل ما فى الأمر أن المجتمع هو الذى جعله على ما هو عليه. ولم يكن بطل بايرون هذا، فى الرحلة الطويلة التى امتدت من لازاريلو دى تورميز Lazarillo di Tormes حتى همفرى بوجارت. إلا محطة متوسطة. فقبل بايرون بوقت طويل، كان الشرير قد أصبح الشريد الطريد الذى يتخذ من الجبال القصية مأوى له، وصار هو الغريب أبدًا بين الناس، الذى يبحث عن هنائه الضائع فى الأرض فلا يجده، وكاره الناس بمرارة، الذى يحمل مصيره بكبرياء الملاك الذى سقط من عل. كل هذه السمات كانت تتمثل من قبل عند روسو وشاتوبريان – والسمات الوحيدة الجديدة بحق فى الصورة التى رسمها بايرون هى السمة الشيطانية والنرجسية. فالبطل الرومانتيكى الذى يدخله بايرون فى الأدب هو شخص غامض، يكتنف ماضيه سر، وإثم فظيع، وخطيئة فادحة أو ذنب لا يغتفر. أنه منفى – وهذا ما يشعر به الجميع، ولكن لا أحد يعلم ماذا يخبئه قناع الزمان، وهو لا يرفع هذا القناع. وهو يسير حاملاً سر ماضيه، وكأنه يحمل سترة ملكية: وحيدًا، صامتًا، لا يجرؤ أحد على الاقتراب منه، وفى ركابه يسير الضياع والفناء. إنه لا يشفق على نفسه، ولا يرحم الآخرين. وهو لا يعرف الصفح ولا يطالب بالمغفرة لا من الله ولا من الناس. وهو لا يأسف على شىء، وبرغم حياته المنكوبة فإنه لا يود أن تكون له أية حياة مختلفة. أو أن يفعل أى شىء مخالف لما كان عليه ولما حدث له. وهو خشن، متوحش، ولكنه رفيع الأصل، وقسماته جامدة لا تنم عن شىء، ولكنه نبيل جميل، فهو يشع سحرًا غريبًا لا

تستطيع أية امرأة أن تقاومه، ويستجيب له كل الرجال بالصداقة أو بالعداوة. أنه الرجل الذى يتعقبه القدر، والذى يصبح قدر الآخرين، وهو النموذج الأسبق لكل أبطال الحب الذين لا يقاومون، والذين كتب عليهم الدمار، فى الأدب الحديث، بل إنه — إلى حد ما — أنموذج ممهد للنساء الشيطانيات، ابتداء من كارمن عند مريمييه Mérimée حتى الممثلات الساحرات فى هوليود.

ولكن ، إذا لم يكن بايرون قد اكتشف "البطل الشيطانى"، الذى يتقمصه ويغويه مس من الجان، والذى يلقى بنفسه وبكل من يتصلون به إلى التهلكة، فإنه قد جعل منه الإنسان "الطريف" بالمعنى الصحيح. ذلك لأنه أضفى عليه كل السمات المثيرة المغرية التى لصقت به منذ ذلك الحين، وجعل منه ذلك الشخص اللاأخلاقى غير المكترث الذى يكون له على الجميع تأثير لا يقاوم، لا برغم عدم اكتراثه بل بسببه. ولقد كانت لفكرة "الملاك الساقط" جاذبية لا نظير لها بالنسبة إلى عالم الرومانتيكية الذى خابت فيه الآمال، وكان الناس يناضلون فيه من أجل عقيدة جديدة. وكان هناك شعور عام بالإثم، وبالسقوط بعيدًا عن الله، ولكن كانت هناك فى الوقت ذاته رغبة فى التشبه بإبليس، ما دامت اللعنة قد حلت على المرء من قبل على أية حال. وهكذا نجد أن الشعراء الملائكيين ذاتهم، مثل لامارتين ودى فينيى، قد انضموا فى النهاية إلى الشيطانيين، وأصبحوا من أتباع شيلى وبايرون، وجوتييه وموسيه، وليوباردى وهينه[1]. وقد كان أصل هذه النزعة الشيطانية يرجع إلى الاتجاه المزدوج الذى اتخذه موقف الرومانتيكيين من الحياة، وكان دون شك نابعًا من الشعور بعدم الرضا فى المجال الدينى، ولكنه تحول، عند بايرون بوجه خاص، إلى احتقار لجميع المقدسات التى تبجلها الطبقة الوسطى. والفارق الوحيد بين نفور "البوهيمى" الفرنسى من البورجوازية وموقف بايرون هو أن العداء الشعبى للتقاليد عند جوتييه وأصدقائه كان هجومًا من أسفل، على حين أن اللاأخلاقية عند بايرون كانت موجهة من أعلى. فكل كلمة هامة قالها بايرون تنم عن التحذلق والترفع الذى كان مقترنًا بأفكاره التقدمية، وكل ما سجله يكشف عن الأرستقراطى

---

(1) Cf. F. Strich : Die Romantik als europ. Bewgung, p. 54 .

الذى لم تعد لـه جـذور متأصلة فى مركزه الاجتماعى، ولكنه ظل محتفظًا بكبرياء طبقته. والأهـم مـن ذلـك كلـه أن الانفعال الهستيرى الذى صب به جام غضبه، فى أعمالـه المـتأخرة، عـلى الطبقة الأرستقراطية الـتى طردته من صفوفها، يكشف عن مـدى عمـق شـعوره بالارتـباط بهـذه الطـبقة، ومقدار ما ظل متأصلاً فيه — برغم كل شـىء — مـن سـلطتها وجاذبيـتها[1]. لقـد قـال هيـبل Hebbel فى موضع ما : "إن المـوت لا يثبـت شـيئًا". وبايـرون، عـلى أيـة حال، لم يثبت شيئًا بميتته البطولية. فعلى الرغم من أفكار الشاعر الثورية الراسخة، لم تكن تلم بالميتة المناسبة. لقد انتحر بايـرون "فـى وقـت كـان مـيزان عقلـه فـيه مختلاً"، ومات "وقد ازدان شعره بأوراق الكرم" كما أرادت هيدا جابلر Hedda Gabler[2] أن تموت.

ولقـد كـان تمسك بايرون الدائم بالنظرة الكلاسيكية إلى الفن، وتفضيله بوب عـلى كـل الشـعراء، متمشـيًا مـع ميولـه الأرستقراطية. وهو لم يكن يهتم بووردزورث بسـبب لهجـته الجادة الرزينة، المائعة إلى حد الإملال، وكان يحتقر كيتس من جراء "سـوقيته". ولم تكن الروح المترفعة الساخرة لأعماله، والشكل العابث الذى اتخذته، والأهـم مـن ذلك، لهجة المحادثة غير المكترثة فى "دون جوان" — لم يكن ذلك كله إلا مظهـرًا لمـثله الكلاسـيكى الأعـلى فى الفن. ومع ذلك فإن هناك ارتباطًا لا تخطئه العين بين انسياب أسلوبه وبين كلام ووردزورث الشاعرى "الطبيعى". فكلاهما مظهر لـرد الفعـل على الشعرالبلاغى المتأنق فى القرنين السابع عشر والثامن عشر. والهدف المشـترك بينهما كان مزيدًا من مرونة اللغة، وبالفعل كان أقوى تأثير تركه بايرون فى نفوس معاصريه راجعًا إلى تمكنه من ذلك الأسلوب المتدفق، البارع المتألق، الذى يبدو كمـا لـو كـان مـرتجلاً. وبـدون هذه النغمة الجديدة يستحيل تصور الانسياب الرشيق لبوشـكين أو أناقـة أسـلوب موسـيه. وهكـذا أصـبحت "دون جـوان" أنموذجًا للتهكم السـاخر الجرىء المنصب على موضوعات محددة، بل أصبحت فى الوقت ذاته أصل الكـتابة الساخرة الحديثة بأسرها[3]. ومن الجائز أن قراء بايرون الأوائل كانوا ينتمون

---

[1] H.Y.C. Grierson : The Background of Engl. Lit., 1925, pp. 167 – 8.

[2] إحدى شخصيات الكاتب ابسن. (المترجم)

[3] Julius Bab : Fortibras oder der Kampf des 19. Jahrhunders mit dem Geist der Romantik, 1914, p. 38.

إلى الطبقة الأرستقراطية والطبقة المتوسطة العالية، ولكنه وجد جمهوره الحقيقى فى صفوف تلك الطبقة الوسطى الساخطة، الحاقدة، ذات الميول الرومانتيكية، التى كان أفرادها غير الناجحين ينظرون إلى أنفسهم كما لو كان كل منهم نابوليون غير معترف به. فبايرون قد صاغ بطله على نحو يستطيع معه كل شاب خاب أمله، وكل فتاة متعطشة إلى الحب، أن يرى صورته — أو ترى صورتها — منعكسة عليه. وكان تشجيع بايرون لقارئه على الاندماج فى مثل هذه العلاقة الوثيقة مع البطل — وهو أمر لم يكن بايرون فيه بالطبع إلا مكملاً لاتجاه ظهر من قبل بوضوح عند روسو ورتشاردسن — هو أعمق أسباب نجاحه . فازدياد توثق العلاقة الشخصية بين القارىء والبطل يزيد من اهتمام القارىء بالكاتب نفسه. ولقد كان هذا الاتجاه بدوره يوجد من قبل فى عصر روسو ورتشاردسن، ولكن حياة الشاعر الخاصة ظلت، حتى الحركة الرومانتيكية، مجهولة للجمهور على وجه العموم. ولم يصبح الشاعر هو الشخصية "المفضلة" للجمهور إلا بعد عملية الإعلان عن الذات، التى قام بها بايرون، ومنذ ذلك الحين فقط أصبح قراؤه، ولاسيما الإناث منهم، داخلين معه فى تلك العلاقة الخاصة التى تشبه علاقة المحلل النفسى بمرضاه، من جهة، وعلاقة النجم السينمائى بمعجبيه من جهة أخرى.

وإذا كان بايرون أول شاعر إنجليزى يقوم بدور رئيسى فى الأدب الأوروبى، فإن وولتر سكوت كان الثانى. فعن طريقهما اكتمل تحقق ما كان يعنيه جوته "بالأدب العالمى". ذلك لأن مدرستهما كانت تضم عالم الأدب كله، وتتمتع بأعلى سلطة، وقد أدخلت قوالب جديدة وقيمًا جديدة، ونشطت حركة التبادل العقلى فيما بين البلدان الأوروبية، حاملة معها مواهب جديدة كانت ترفعها فى كثير من الأحيان فوق مرتبة أساتذتها. وحسب المرء أن يعود بذهنه إلى بلزاك وبوشكين لكى يدرك مدى اتساع نطاق هذه المدرسة وأهميتها. ومن الجائز أن التعلق ببايرون كان أشد حرارة واندفاعًا، ولكن تأثير وولترسكوت، الذى وصف بأنه "أنجح كاتب فى العالم"[1]، كان أعمق وأشد صلابة. فأعماله هى القوة الملهمة وراء حركة إحياء

---

[1] W.P. Ker : Collected Essays, 1925, I, p. 164.

الـرواية ذات الـنزعة الطبيعـية، وهـى النوع الأدبى الحديث بالمعنى الصحيح، وهى الـتى أدت بالتالى إلى تحول جمهور القراء الحديث بأسره. ولقد كان عدد القراء يزداد باطـراد فـى إنجلترا منذ بداية القرن الثامن عشر. ومن الممكن تمييز ثلاث مراحل فى هـذه العملـية: الأولى تبدأ حوالى عام ١٧٧٠ إلى حوالى ١٨٠٠، والثالثة مرحلة الرواية الرومانتيكـية الحديـثة ذات الـنزعة الطبيعية، وهى المرحلة التى بدأها ولتر سكوت. وقـد أسـفرت كـل هذه المراحل عن زيادة كبيرة فى جمهور القراء. ففى الأولى لم يكن يهـتم بالأدب الدنيوى إلا قطاع صغير من الطبقة الوسطى، هم أولئك الذين لم يكونوا حـتى ذلـك الحـين قـد قرأوا أية كتب، أو كانوا على أحسن الفروض يقرأون الكتب الدينـية. وفـى المـرحلة الثانـية انضـمت إلى هـذا الجمهـور قطاعات كبيرة من الطبقة الـبورجوازية المـتزايدة الثروة، معظمها من النساء. وفى المرحلة الثالثة أضيفت عناصر ينـتمى بعضـها إلى المسـتويات العلـيا للطـبقة الوسطى، وبعضها الآخر إلى مستوياتها الدنيا، وهى عناصر تبحث فى الرواية عن الترفيه وعن التعليم أيضًا. وقد نجح وولتر سـكوت فـى تحقـيق شـعبية الـرواية المثيرة باتباع الأسـاليب الأشد تدقيقًا، التى كان يتـبعها كـبار الروائيين فى القرن الثامن عشر. وصور الماضى الإقطاعى، الذى لم تكن تقـرأ عـنه مـن قـبل إلا الطبقات العليا، بطريقة أكسبت هذا التصوير شعبية[1]، وفى الوقت ذاته ارتفع برواية الرعب شبه التاريخية إلى المستوى الأدبى الحقيقى.

لقـد كـان سموليـت Smollett آخـر روائـى كـبير فـى القـرن الـثامن عشر. وحـوالى عـام ١٧٧٠ توقـف تطـور الرواية الإنجلـيزية الـرائع، الذى كان متمشيًا مع الإنجـازات السياسـية والاجتماعية للطبقة الوسطى. وأدى النمو المفاجىء فى جمهور القـراء إلى هـبوط حـاد فى المستوى العام، إذ كان الطلب يزيد بكثير عن عدد الكتاب المجـيدين الكـافين لتلبيـته. ونظـرًا إلى أن إنتاج الروايات كان عملاً مربحًا إلى أقصى حـد. فـإن الـروايات كانـت تظهـر بوفرة هائلة كيفما اتفق. وكانت حاجات المكتبات هـى الـتى تـتحكم فـى سـرعة الإنـتاج وتحدد مستواه. وهكذا كانت الموضوعات التى يشـتد علـيها الطلـب، إلى جانـب الـروايات المـثيرة، هى فضائح العصر، و"القضايا"

---

(1) H.A. Beers, op. cit., p. 2 .

المشهورة، والسير الخيالية أو شبه الخيالية، وكتب الرحلات والمذكرات السرية، أى بالاختصار، الأنواع المألوفة من أدب الإثارة. وكانت النتيجة أن بدأت الأوساط المثقفة تتحدث عن الرواية باحتقار لم يكن معروفًا من قبل[1]. وكان أول من أعاد للرواية مكانتها هو سكوت، وذلك قبل كل شىء بالطريقة التى عالج بها هذا النوع الأدبى، بحيث يتمشى مع النزعة التاريخية والنظرة العلمية للصفوة المثقفة. فلم يحاول فقط أن يقدم صورة صحيحة فى أساسها للموقف التاريخى المعين، بل إنه زود رواياته أيضًا بمقدمات وتعليقات وتذييلات، لكى يثبت أن أوصافه جديرة بالثقة علميًا. وإذن، فعلى الرغم من أن وولتر سكوت لا يمكن أن يعد الخالق الحقيقى للرواية التاريخية، فهو دون أى منازع منشىء الرواية التى تبحث فى التاريخ الاجتماعى، وهو نوع لم يكن لدى أحد قبله فكرة عنه. صحيح أن الرواية النفسانية كانت قد أحرزت تقدمًا كبيرًا على أيدى الروائيين الفرنسيين فى القرن الثامن عشر، مثل ماريفو وبريفو ولاكلو وشاتوبريان، ولكن هؤلاء ظلوا يضعون شخصياتهم فى فراغ اجتماعى، أو فى بيئة اجتماعية ليس لها دور أساسى فى تطور هذه الشخصيات. بل أن الرواية الإنجليزية فى القرن الثامن عشر ذاتها لا يمكن أن توصف بأنها "رواية اجتماعية" إلا بقدر ما كانت تبدى مزيدًا من الاهتمام بالعلاقات الإنسانية، ولكنها لم تكن تهتم كثيرًا بالفوارق الطبقية أو بالسببية الاجتماعية من حيث تأثيرها فى تكوين الشخصية. أما شخصيات وولتر سكوت فهى تحمل على الدوام طابع أصلها الاجتماعى[2]. ولما كان سكوت يصف عادة الخلفية الاجتماعية لرواياته بدقة، فقد أصبح رائدًا للتحرر والتقدم، على الرغم من موقفه المحافظ فى ميدان السياسة[3]. فمهما كانت قوة انتقاداته للثورة الفرنسية من وجهة النظر السياسية، فإن منهجه الاجتماعى لم يكن ليصبح ممكنًا لولا التغير الذى أحدثته هذه الثورة. ذلك لأن الثورة الفرنسية هى التى خلقت لدى الناس، لأول مرة،

---

(١) J.M.S. Tompkins : The Popular Novel in England (1770 – 1800), 1932, pp. 3 – 4.

(٢) Louis Maigron : Le Roman historique à l'époque du romantisme, 1898, p. 90.

(٣) Georg Lukacs : "Walter Scott and the Historical Novel". "International Literature", 1938, No. 12, p. 80.

إحساسًا بالفوارق الطبقية، وجعلت من المحتم على الفنان المخلص أن يصف الواقع على نحو مطابق لهذه الفوارق. وعلى أية حال فقد كان سكوت، المحافظ، أعمق ارتباطًا بالثورة من حيث هو كاتب، من بايرون، التقدمى. ومن جهة أخرى ينبغى إلا يبالغ المرء فى تقدير أهمية "انتصار الواقعية" هذا، وهو التعبير الذى أطلقه إنجلز على تلك الحيلة الفنية التى تجعل الأذهان المحافظة فى كثير من الأحيان أدوات مفيدة للتقدم. ذلك لأن تقدير "الشعب" والتحمس له لم يكن عادة، عند سكوت، أكثر من لفتة لا تعبر عن التزام، وكان وصفه للطبقات الدنيا، فى عمومه، تقليديًا نمطيًا. ولكن نزعة سكوت المحافظة كانت على الأقل أخف فى عدوانيتها من عداء ووردزورث وكولريدج للثورة، وهو العداء الذى كان تعبيرًا عن خيبة الأمل، وعن تغير مباغت فى الرأى. صحيح أن سكوت لم يكن يقل عن الرومانتيكيين الرجعيين فى عمومهم تحمسًا لفروسية العصور الوسطى، وأنه أعرب عن أسفه لانقضاء عهدها، ولكنه فى الوقت ذاته انتقد كل ما كان يبديه الرومانتيكيون من تدفق انفعالى، كما فعل بوشكين وهينه مثلاً. فبنفس البصيرة النفاذة التى أكد بها بوشكين زيف شخصية أونيجن Onegin ، نراه يعترف "بالشخصية الرائعة، التى هى فى الوقت ذاته شخصية لا جدوى منها، للفارس الرومانسى" فى شخص رتشارد قلب الأسد[1]، ولم يحاول أن يخفى تحفظاته فى هذا الصدد.

*****

كان ديلاكروا، وهو أول ممثل عظيم للتصوير الرومانتيكى، وفى الوقت ذاته أعظم ممثلى هذا التصوير — كان بدوره واحدًا من أعداء الرومانتيكية وقاهريها. وهو بدوره يمثل القرن التاسع عشر، على حين أن الرومانتيكية ظلت فى أساسها حركة تنتمى إلى القرن الثامن عشر، ليس فقط لأنها كانت استمرارًا للرومانتيكية المسبقة، بل أيضًا لأنها لم تكن مفككة بقدر ما كان القرن التاسع عشر، على الرغم من كل ما حفلت به من متناقضات. ذلك لأن القرن الثامن عشر كان توكيديًا قطعيًا — فحتى فى رومانتيكيته نجد نغمة قطعية — أما القرن التاسع عشر فكان شكاكًا لا أدريًا.

---

[1] Ivanhoe , Chap. XLI .

وكـان رجال القرن الثامن عشر يسعون إلى أن يستخلصوا نظرية محددة المعالم، ونظرة واضـحة إلى العـالم، مـن كـل شـىء، حـتى مـن نزعـتهم الانفعالـية اللاعقلـية: فهم أصحاب مذاهب، وفلاسفة، ومصلحون، وهم يستقرون على رأى قاطع إما مع موقف معـين وإمـا ضـده، وكـانوا فـى كـثير مـن الأحـيان يتخذون تارة موقف التأييد وتارة موقـف المعارضـة، ولكـنهم كـانوا يعرفون أين يقفون، ويتبعون مبادىء، ويسترشدون بخطـة لإصـلاح الحـياة والعـالم. أمـا الممثلون العقليون للقرن التاسع عشر، فقد فقدوا إيمـانهم بالمذاهـب والـبرامج، ورأوا أن معـنى الفـن وغايته إنما هو الاستسلام السلبى للحـياة، ورأوا أن معـنى الفن وغايته إنما هو الاستسلام السلبى للحياة، والتوصل إلى إيقـاع الحـياة ذاتهـا، والاحتفاظ بجوها وطابعها، وكانت عقيدتهم تنحصر فى تأكيد غريـزى لا عقـلى للحـياة، وأخلاقيـتهم فـى قـبول مستسلم للواقع. ولم تكن رغبتهم تـتجه إلى تنظيم الواقع أو قهره، وإنما أرادوا معاناته والتعبير عن هذه المعاناة بأقرب الطرق إلى الصدق والدقة والطابع المباشر. وكان لديهم إحساس طاغ بأن حياة الحاضر المباشـر، والعـالم المعاصـر لهـم والمحـيط بهـم، والزمان والمكان الحاضرين، والتجربة والانطـباعات — كـل هـذا ينزلق بعيدًا عنهم فى كل يوم وكل ساعة، ويضيع إلى غير رجعـة. وهكذا أصبح الفن عندهم بحثًا وراء زمن الحياة الضائع، الذى يتبخر دوامًا، ولا يمكـن الإمسـاك به. والواقع أن فترات النزعة الطبيعية المطلقة ليست القرون التى يتخيل فيها الناس إنهم يملكون الواقع امتلاكًا مؤكدًا، بل تلك التى يخشون فيها أن يفقدوه. ومن هنا كان القرن التاسع عشر هو قرن النزعة الطبيعية بالمعنى الصحيح.

ولقـد كـان ديلاكـروا وكونسـتابل Constable يقفـان عـلى عتـبة العهـد الجديـد. فقـد ظلا من جهة فنانين تعبيرين رومانتيكيين، يناضلان فى سبيل التعبير عـن أفكـار، ولكـنهما مـن جهـة أخـرى كـان بالفعل انطباعيين يسعيان إلى الإمساك بالموضـوع العابـر، ولا يؤمـنان بـأى تـرديد كـامل للطبـيعة. وكـان ديلاكـروا هو أكثر الاثـنين رومانتيكـية، ولـو قارنـه المـرء بكونسـتابل، لظهـر لـه بوضـوح ما يربط بين الكلاسـيكية والرومانتيكية فى وحدة تاريخية، وما يميزهما معًا عن النزعة الطبيعية. فالاتجاهـان الأسـلوبيان الأولان، عـلى خـلاف الـنزعة الطبيعـية، يشتركان قبل كل شـىء فـى أنهمـا يضـفيان عـلى الحـياة والإنسان أبعادًا أكبر من أبعادهما الحقيقية.

ويكسبانهما هيئة تراجيدية بطولية، وتعبيرًا انفعاليًا متدفقًا، ظل قائمًا عند ديلاكروا، ولكن لم يكن له أى وجود عند كونستابل والنزعة الطبيعية للقرن التاسع عشر. ومما يعبر أيضًا عن هذه النظرة إلى الفن، عند ديلاكروا، إن الإنسان يظل عنده يحتل مركز العالم، على حين أنه عند كونستابل يصبح شيئًا ضمن الأشياء الأخرى، وتطغى عليه بيئته المادية. ومن هنا فإن كونستابل، إن لم يكن أعظم الفنانين فى عصره، فهو على أية حال أكثرهم تقدمية، ذلك لأن إبعاد الإنسان عن مركز الفن وحلول العالم المادى محله، قد أكسب التصوير مضمونًا جديدًا، بل جعله يقتصر — بصورة متزايدة — على حل مشكلات تكنيكية وشكلية خالصة. وأخذ مضمون اللوحات يفقد بالتدريج كل قيمة جمالية، وكل أهمية فنية، وأصبح الفن شكليًا إلى حد لم يعرف من قبل. ولم تعد هناك أية أهمية لما يصور، بل إن المهم هو كيفية تصويره. والواقع أن أشد ضروب مذهب المانرزم سطحية لم يبد هذا القدر من عدم الاكتراث بالموضوع. فلم يحدث من قبل أبدًا أن نظر إلى رأس "كرنبة" ورأس عذراء على أن لهما قيمة متساوية من حيث هما موضوعان فنيان. وحين أصبح الطابع الصورى يكون المضمون الحقيقى للتصوير، فعندئذ فقط وضع حد للتميزات الأكاديمية القديمة بين الموضوعات والأنواع المختلفة. بل إنه، على الرغم من شغف ديلاكروا الرومانتيكى العميق بالشعر، فإن الموضوعات الأدبية ليست عنده إلا مناسبة للتصوير، لا مضمونًا له. فهو يرفض أن يتخذ من الموضوعات الأدبية هدفًا للتصوير، ويسعى إلى أن يعبر، لا عن أفكار أدبية، بل عن شىء خاص به، شىء لا معقول، أشبه بالموسيقى[1].

ولو بحثنا عن سبب لانتقال الاهتمام فى التصوير من الإنسان إلى الطبيعة، لوجدناه يرجع إلى تزعزع ثقة الجيل بنفسه، وجزعه واغترابه، ولكن السبب الأهم هو انتصار فلسفة العلم الطبيعى التى انتزع عنها الطابع الإنسانى. ولقد كان تغلب كونستابل على الاتجاه إلى الاهتمام بالإنسان فى الكلاسيكية والرومانتيكية أيسر من تغلب ديلاكروا عليه، وبذلك أصبح أول مصور حديث للمناظر الطبيعية، على حين

[1] Léon Rosenthal, op. cit., pp. 205 – 6.

أن ديلاكروا ظل أساسًا "مصورًا حاكيًا narrative Painter"، ولكنهما معًا كانا متساويين في التعبير عن روح القرن الجديد. بفضل نظرتهما العلمية إلى مشكلات التصوير، وتغليبهما لعلم البصريات على الرؤية ذاتها. وقد واصل ديلاكروا تطوير الأسلوب "التصويرى Painterly"، الذى بدأ فى فرنسا على يد "فاتو"، واعترضت طريقه الكلاسيكية فى القرن الثامن عشر. كما أحدث روبنز ثورة فى التصوير الفرنسى للمرة الثانية، فقد صدرت عنه، للمرة الثانية، نزعة حسية لا عقلية، مضادة للكلاسيكية. كذلك كانت كلمة ديلاكروا القائلة أن الصورة ينبغى أن تكون قبل كل شىء متعة للعين[1]، هى بدورها رسالة فاتو، وظلت شعارًا للتصوير حتى نهاية الفترة الانطباعية. فلم تكن الديناميكيات الرنانة للتكوين، وحركة الخط والشكل، وتشنج الأجسام على طريقة الباروك، وتفكك الألوان الموضعية إلى مكوناتها — لم يكن هذا كله إلا أداة لنزعة حسية أتاحت الآن الجمع بين الرومانتيكية والنزعة الطبيعية، ووضعت النزعتين معًا فى مقابل الكلاسيكية.

ولقد ظل ديلاكروا معرضًا، إلى حد ما، "لمرض العصر" الرومانتيكى. فكان يعانى من نوبات انقباض خطيرة، وعرف الإحساس بانعدام الهدف والفراغ، وكافح ضد سأم لا يمكن معرفة كنهه، أو الشفاء منه. ولقد كان ضحية السوداوية والسخط والشعور بأن الأمور ستظل إلى الأبد مفتقرة إلى الكمال. وظل ديلاكروا يتعذب طوال حياته من نفس تلك الحالة النفسية التى وجد فيها جريكو Géricault نفسه حين كان فى لندن، وكتب يقول بشأنها: "إن كل ما أفعله، أود أن أفعل شيئًا مختلفًا عنه"[2]. وكانت جذور النظرة الرومانتيكية إلى الحياة متأصلة فيه إلى حد أن أشد إغراءاتها قسوة لم تكن غريبة عنه. وحسبنا أن نتأمل عملاً مثل "ساردانابال Sardanapal" (١٨٢٩) لندرك المكانة التى كانت تحتلها فى فكرة النزعة الشيطانية المسرحية وعبادة الجن عند الرومانتيكيين. ولكنه كان دائمًا يكافح ضد الرومانتيكية من حيث هى موقف من الحياة، ولا يعترف بممثليها إلا بتحفظات شديدة. ولا يقبلها بوصفها اتجاهًا فنيًا إلا بسبب الاتساع الهائل لنطاق موضوعها

[1] "Le Premier mérite d'un tableau est d'être une fête pour l'oeil".

[2] انظر يوميات ديلاكروا، بتاريخ ٢٦ أبريل ١٨٢٤.

قبل كل شيء. وكما أن ديلاكروا قام برحلة إلى الشرق، بدلاً من الرحلة التقليدية إلى روما، فإنه قد استمد مصادره من شعراء الرومانتيكية المتقدمة والمتأخرة، ومن دانتي وشيكسبير وبايرون وجوته، بدلاً من الرجوع إلى الأعمال الكلاسيكية القديمة. ولقد كان الاهتمام بأمثال هذه الموضوعات هو العنصر المشترك الوحيد بينه وبين فنانين مثل آري شيفر Ary Scheffer ولوى بولانجيه، وديكان Decamps ودولاروش Delaroche . وكان يمقت الرومانتيكية المخرفة والحالمين العاجزين عن الإفاقة، مثل شاتوبريان ولامارتين شوبرت، وهي نفس مجموعة الأسماء التي اختارها بشيء من سوء النية للتعبير عن هذا الرأي. ولم تكن لديه هو ذاته أدنى رغبة في أن يسمى رومانتيكيًا، وكان يحتج على من يعدونه واحدًا من أقطاب المدرسة الرومانتيكية. وبهذه المناسبة فإنه لم يكن لديه أي ميل إلى تعليم الفنانين، ولم يفتح أي مرسم يباح دخوله للجميع، وأقصى ما كان يفعله هو أن يقبل بعض المساعدين، لا التلاميذ[1]. وهكذا لم يعد هناك في التصوير الفرنسي أي شيء بناظر مدرسة دافيد، وظل مكان هذا الفنان الكبير شاغرًا. وما كان من الممكن أن تنشأ مدارس بالمعنى القديم بعد أن أصبحت الأهداف الفنية شخصية إلى هذا الحد، ومعايير القيمة الفنية متنوعة بهذا المقدار[2].

ولقد كانت كراهية ديلاكروا للبوهيمية متمشية مع نفوره من الرومانتيكية. ولم يكن روبنز مثله الأعلى الفني فحسب، بل كان أيضًا مثله الأعلى الإنساني، وبالفعل كان ديلاكروا، كما قال البعض، الفنان الأول، وربما الوحيد منذ روبنز والشخصيات الفنية الكبيرة في عصر النهضة، الذي جمع بين أرفع ثقافة عقلية وطريقة حياة سيد عظيم[3]. وكان من الطبيعي، وهو الشخص المتمسك بميول البورجوازية الكبيرة ومسلك السادة المهذبين، أن تكون كل نزعة إلى الاستعراض والتظاهر بغيضة إلى نفسه. ولكنه احتفظ بسمة واحدة من الميراث العقلي للنزعة البوهيمية: هي ازدراء الجمهور. لقد كان مصورًا مشهورًا منذ كان في السادسة

(1) المرجع نفسه، ١٤ فبراير ١٨٥٠ .

(2) L. Rosenthal, op. cit., pp. 202 – 3 .

(3) Paul Jamot : "Delacroix". In "Le Romantisme et l'art", 1928, p. 116.

والعشرين، ولكنه يكتب بعد جيل من هذه السن قائلاً: "منذ ثلاثين عامًا وأنا معروض أمام الوحوش". ولقد كان له أصدقاؤه، والمعجبون به، وأنصاره الذين يرعونه، ولجان الدولة التي يحضرها، ولكن الجمهور لم يفهمه ولم يحبه أبدًا. ولم يكن التكريم الذي أضفي عليه يتسم بأدنى قدر من الحرارة والترحيب. فديلاكروا شخصية منعزلة منفردة، وذلك بمعنى أضيق بكثير من الرومانتيكيين في عمومهم. ولم يكن هناك إلا معاصر واحد له يحترمه ويحبه بلا تحفظ: هوشوبان. فلم يكن هيجو أو موسيه، ولاستندال أو مريميه مقربين إليه بوجه خاص، وهو لم يأخذ جورج ساند مأخذ الجد البالغ، كما أن جوتييه المهمل كان يشعره بالنفور، وبلزاك كان يثير أعصابه[1]. والواقع أن الأهمية غير العادية التي كانت للموسيقى في نظر ديلاكروا، والتي كانت أهم عوامل إعجابه بشوبان، إنما هي مظهر من مظاهر التسلسل الجديد في مراتب الفنون، والمركز البارز الذي أصبحت الموسيقى تحتله بينها. فالموسيقى هي الفن الرومانتيكي بالمعنى الصحيح، وشوبان كان أكثر الرومانتيكيين رومانتيكية. وفي علاقة ديلاكروا بشوبان يظهر ارتباط ديلاكروا الوثيق بالرومانتيكية على أوضح صورة ممكنة. غير أن حكمه على أقطاب الموسيقى الآخرين ينم عن الافتقار إلى الاتساق في علاقته بالرومانتيكية. فقد كان يتحدث عن موتسارت دائمًا بأشد الإعجاب، ولكن بيتهوفن كان يبدو في نظره، في كثير من الأحيان، مستبدًا ورومانتيكيًا أكثر مما ينبغي. ولقد كان ذوق ديلاكروا في الموسيقى ميالاً إلى الكلاسيكية[2]، ولم تكن النزعة العاطفية النمطية عند شوبان تضايقه، ولكن "استبداد" بيتهوفن، الذي كان ينبغي أن يجد منه، بوصفه فنانًا، إعجابًا أشد بكثير، كان في نظره أمرًا يدعو إلى الجزع.

إن الرومانتيكية في الموسيقى لا تعني نقيض الكلاسيكية وحدها، بل نقيض الرومانتيكية المسبقة أيضًا، بقدر ما يمثل هذان الاتجاهان الأخيران مبدأ الوحدة الشكلية والأفكار الموسيقية التي تطور بطريقة منسقة. ولقد أخذ البناء المركز للقالب الموسيقي، الذي يقوم على تصعيد الموسيقى في ذروات درامية، يتفكك بالتدريج في

---

(1) Ibid., p. 120.

(2) Ibid., pp. 100 – 1.

الرومانتيكية، وحل محله مرة أخرى التكوين التراكمى المعروف فى الموسيقى الأقدم عهدًا. وتفتت قالب السوناتا، وأخذت تحل محله، على نحو متزايد، قوالب أخرى أقل صرامة وأقل تماسكًا – أعنى أنواعًا غنائية وصفية أضيق نطاقًا، كالفانتازى والرابسودى، والأرابيسك والدراسة (étude) والفاصل (intermezzo) والارتجالية (impromptu) والتنويعات variations والارتجال التلقائى improvisation .
وحتى الأعمال الأوسع نطاقًا أصبحت فى كثير من الأحيان تتألف من قوالب مصغرة كهذه، لم تعد تكون، من وجهة النظر البنائية، فصولاً فى دراما، بل مشاهد فى عرض سريع. لقد كانت السوناتا أو السيمفونية الكلاسيكية عالمًا مصغرًا. أما الصور الموسيقية المتعاقبة، مثل قطعة "كارنفال" لشومان أو "سنوات الحج Années de Pélérinage من تأليف ليست، فهى أشبه بكراسة الرسوم التخطيطية عند المصور. أنها قد تشتمل على تفاصيل انطباعية غنائية رائعة، ولكنها تتخلى منذ البداية عن محاولة خلق انطباع كامل ووحدة عضوية. بل أن الشغف بالقصيد السيمفونى، الذى حل محل السيمفونية عند برليوز وليست وريمسكى كورساكوف وسميتانا وغيرهم، يدل قبل كل شىء على أن المؤلفين الموسيقيين عاجزون عن تصوير العالم من حيث هو كل عضوى، أو مترددون فى ذلك. وقد اقترن هذا التغير فى القالب بظهور الميول الأدبية لدى المؤلفين الموسيقيين، وانحيازهم إلى جانب الموسيقى ذات البرنامج. كذلك تجلى فى الموسيقى المزج بين القوالب، وكان أوضح مظاهره هو أن الموسيقيين الرومانتيكيين كانوا فى كثير من الأحيان كتابًا موهوبين لهم أهميتهم الكبيرة. والواقع أن عملية تفكيك الشكل أو القالب فى هذه الفترة لم تكن تسير فى مجال التصوير والشعر بنفس السرعة، وبنفس المدى الواسع، الذى تسير به فى الموسيقى. ومرد هذا الاختلاف إلى أن البناء الدائرى cyclical المنتمى إلى العصور الوسطى كان قد تم تجاوزه فى الفنون الأخرى منذ زمن بعيد، على حين أنه ظل سائدًا فى الموسيقى حتى أواسط القرن الثامن عشر، ولم يبدأ فى التخلى عن مكانه للوحدة الشكلية إلا بعد وفاة باخ. وعلى ذلك فقد كان الرجوع إليه أسهل بكثير فى الموسيقى منه فى التصوير مثلا، حيث كان قد أصبح عتيقًا تمامًا. ومع ذلك فإن اهتمام الرومانتيكيين التاريخى بالموسيقى القديمة وإحياءهم لنفوذ باخ لم يكن له إلا دور

ثانوى فى انحلال قالب السوناتا الصارم، أما السبب الحقيقى فيتمثل فى تغير الذوق الذى يرجع أساسًا إلى أسباب اجتماعية.

إن الرومانتيكية هى قمة التطور الذى بدأ فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر، والذى أصبحت الموسيقى بفضله ملكًا للطبقة الوسطى وحدها. فقد انتقلت الفرق الموسيقية بفضله ملكًا للطبقة الوسطى وحدها. فقد انتقلت الفرق الموسيقية من قاعات الولائم والاحتفالات فى القلاع والقصور إلى القاعات الموسيقية العامة التى تملؤها الطبقة الوسطى، بل أن موسيقى الغرفة بدورها أصبحت تجد لها مكانًا فى حجرات الاستقبال البورجوازية، لا فى الصالونات الأرستقراطية. ولكن الجماهير العريضة، التى أخذ اهتمامها بحفلات الترفيه الموسيقية يتزايد، كانت تطلب موسيقى أخف وأكثر إمتاعًا وأقل تعقيدًا. وكان هذا الطلب فى ذاته مشجعًا على خلق قوالب أقصر، وأقدر على الترفيه، وأشد تنوعًا، ولكنه أدى فى الوقت ذاته إلى تقسيم الإنتاج الموسيقى إلى موسيقى جادة وموسيقى خفيفة. فقبل ذلك لم تكن المؤلفات الموسيقية التى تخدم أغراض الترفيه تختلف فى نوعها عن بقية المؤلفات. وبالطبع كان هناك اختلاف هائل فى النوع بين الأعمال بعضها وبعض، ولكن هذا الاختلاف لم يكن يتمشى مع الاختلاف فى أغراض كل من هذه الأعمال. ونحن نعلم أن الجيل التالى لباخ وهاندال مباشرة كان قد ميز بين التأليف لمجرد المتعة الشخصية والتأليف للجمهور، أما الآن فقد أصبح هناك تمييز بين مختلف فئات الجمهور ذاته. وفى وسعنا أن نتصور تقسيمًا مناظرًا لهذا فى أعمال شوبرت وشومان[1]. كذلك فإن الاهتمام بالقطاعات الأكثر تواضعًا من الجمهور كان له تأثيره فى كل عمل من أعمال شوبان وليست : أما عند برليوز وفاجنر فإن هذا الاهتمام أدى فى كثير من الأحيان إلى تملق واضح. وعندما أعلن شوبرت أنه لا يعرف موسيقى "مرحة"، كان يبدو أنه يحاول الدفاع عن نفسه ضد تهمة الطرب السطحى منذ البداية، ذلك لأن كل روح مرحة أصبحت، منذ ظهور الرومانتيكية، تبدو وكأنها تتسم بطابع سطحى متقلب. وهكذا انتهت مرحلة الجمع بين الطرب اللاهى

[1] Alfred Einstein : Music in the Romantic Era, 1947, p. 39 .

وأعمق مظاهر الجدية، وبين التدفق اللاهى وأنقى وأسمى المشاعر التى تشكل الحياة بأسرها، وهو الجمع الذى كان لا يزال يتمثل عند موتسارت. وأصبح كل شىء جاد وجليل يتخذ منذ ذلك الحين مظهرًا مكتئبًا مهمومًا. وحسبنا أن نقارن بين إنسانية موتسارت النقية الصافية الهادئة، وتحررها من كل نزعة صوفية وانفعالية مبهمة، وبين عنف الموسيقى الرومانتيكية، لكى ندرك مقدار فداحة الخسارة التى حلت بانقضاء القرن الثامن عشر.

وقد جمعت الموسيقى الرومانتيكية، إلى تنازلاتها التى ترمى إلى استرضاء الجمهور، جرأة وذاتية ملحوظتين فى التعبير. فقد أصبحت المؤلفات الموسيقية بالغة الصعوبة، إذ لم تعد تكتب لكى يؤديها عازفون هواة ينتمون إلى الطبقة الوسطى. وحتى أعمال بيتهوفن المتأخرة للبيانو وموسيقى الغرفة لم يكن عزفها ميسورًا إلا لفنانين محترفين، ولم يكن يتذوقها إلا جمهور له ثقافة موسيقية رفيعة. وعند الرومانتيكيين زادت صعوبات الأداء التكنيكية أولاً. فقد كان فيبر، وشومان، وشوبان، وليست، يؤلفون للعازفين البارعين فى قاعات الموسيقى. وكانت للأداء البارع الذى يفترضونه فى العازف وظيفة مزدوجة : فهو يقصر ممارسة الموسيقى على الخبير، وهو يبهر غير المتخصص. وفى حالة المؤلفين الموسيقيين الذين كانوا فى الوقت ذاته عازفين بارعين، والذين كان أقدم ممثل لهم هو باجانينى، كان المقصود من الأسلوب البراق، قبل كل شىء، هو أن يبهر السامع، أما فى حالة المؤلفين الموسيقيين الكبار فإن الصعوبة التكنيكية لم تكن إلا تعبيرًا عن صعوبة وتعقيد داخليين. وقد أدى كلا الاتجاهين: أعنى توسيع المسافة بين الهاوى والعازف البارع، وكذلك تعميق الثغرة بين الموسيقى الخفيفة والموسيقى الصعبة، إلى تفكك الأنواع الموسيقية الكلاسيكية. ذلك لأن طريقة الكتابة للعازف البارع تؤدى حتمًا إلى تفتيت القوالب الكبيرة الضخمة، فالقطعة الاستعراضية bravura تتميز بأنها قصيرة نسبيًا، براقة، حادة، ولكن الأسلوب الذى كان فى ذاته معقدًا، يتنوع من فرد لآخر، والذى كان مبنيًا على التسامى بالأفكار والمشاعر، كان بدوره يشجع على تفكك القوالب الموحدة، الطويلة النفس، التى تسرى على الجميع.

والواقع أن الاستعداد الكامن الذى استطاعت به الموسيقى أن تواجه هذا التفكك فى القوالب، واللامعقولية التى تميز مضمونها، والاستقلال فى وسائل تعبيرها — هذا كله يفسر الأولوية التى أصبحت لها الآن بين سائر الفنون. ففى نظر المذهب الكلاسيكى كان الشعر سيد الفنون جميعًا، وكانت الرومانتيكية المتقدمة مرتكزة جزئيًا على التصوير، أما الرومانتيكية المتأخرة فكانت معتمدة تمامًا على الموسيقى. ففى نظر جوتييه كان التصوير هو الفن الكامل، أما فى نظر ديلاكروا فإن الموسيقى هى بالفعل مصدر أعمق تجربة فنية[1]. وقد بلغ هذا التطور قمته فى فلسفة شوبنهور وفى رسالة فاجنر. وهكذا احتفلت الرومانتيكية بأعظم انتصاراتها فى الموسيقى. فقد كانت شهرة فيبر ومايربير وشوبان وليست وفاجنر تعم جميع أرجاء أوروبا. وفاقت نجاح أعظم الشعراء شعبية. وظلت الموسيقى رومانتيكية حتى نهاية القرن التاسع عشر، بل كانت رومانتيكية بصورة أكمل وأصرح مما كانت عليه بقية الفنون. والحق أن أوضح دليل على مدى عمق تأثير الرومانتيكية فى ذلك القرن هو أن تجربته لطبيعة الفن كانت تتم أساسًا من خلال الموسيقى. ولقد كان اعتراف توماس مان بأن موسيقى فاجنر هى التى كشفت له عن معنى الفن للمرة الأولى أمرًا له دلالته البالغة. وظل الانتشاء الرومانتيكى بالحواس والتجاهل التام للعقل هو الذى يعبر عن ماهية الفن حتى نهاية ذلك القرن. وظلت نتيجة صراع القرن التاسع عشر ضد الروح الرومانتيكية معلقة، ولم تتضح هذه النتيجة بصورة حاسمة لأول مرة إلا فى القرن التالى.

---

[1] انظر يوميات ديلاكروا، وخاصة فى ٣٠ يناير ١٨٥٥.

الباب السابع
النزعة الطبيعية والانطباعية

الفصل الأول

جيـل ١٨٣٠

إذا كـان هـدف البحـث الـتاريخى هـو فهم الحاضر — وأى هدف يمكن أن يكـون له غير ذلك؟ – فإن بحثنا هذا أخذا يقترب من هدفه . فموضوع بحثنا الحالى هـو الرأسمالـية الحديـثة، والمجتمع البورجوازى الحديث. والفن والأدب فى النزعة الطبيعية الحديثة، أى أنه بالاختصار عالمنا الراهن.

فـى عصرنا هـذا نجـد أنفسنا فـى جمـيع المجـالات إزاء مواقـف جديـدة وأساليب جديدة فى الحياة، ونشعر كأن ما بيننا وبين الماضى قد انقطع. غير أن هذا الانقطـاع لا يـبلغ فى أى مجال، على الأرجح، ما يبلغه من مجال الأدب. ذلك لأن الحـدود بـين الأعمـال القديمـة، الـتى لم تعـد لها بالنسبة إلينا إلا أهمية تاريخية، وبـين الأعمـال التى أخذت تظهر منذ ذلك الحين ومازالت لها إلى اليوم أهمية جارية بدرجـات مـتفاوتة، تمـثل أقوى انفصال فى تاريخ الأدب بأسره. فالأعمال التى تنتج عـلى الجانـب الخـاص بـنا مـن هـذا الخـط الفاصـل هـى وحدهـا التى تمثل الأدب الحديـث الحى، المتعلق مباشرة بمشكلاتنا المعاصرة. أما الأعمال الأقدم عهدًا فتفصلنا عـنها هـوة لا تعـبر، ولابـد لكـى نفهمهـا مـن أن نـتخذ موقفًـا معيـنًا، ونبذل جهـدًا خاصًـا، كما أن تفسيرها يكتنفه دائمًا خطر سوء الفهم والتزييف. فنحن نقرأ الأعمال الأدبية الأقدم عهدًا على نحو يختلف عن قراءتنا لأعمال عصرنا هذا، ونحن نستمتع بهـا اسـتمتاعًا جماليًا بحـتًا، أى بطـريقة غير مباشرة، وكأننا مشاهدون محايدون. بحيـث يكـون لدينا شعور تام بأنها تنتمى إلى عالم الخيال، وبأننا نقوم بعملية إيهام لأنفسـنا. وهـذا الموقـف يقتضى وجهات نظر وقدرات لا تتوافر لدى القارىء العادى. ومـع ذلـك فحـتى القـارىء. المدفـوع باهـتمام تاريخى وجمالى. يشعر بوجود فارق لا يمكـن إزالـته بـين الأعمـال الـتى لا تـربطها صلة مباشرة بعصره أو بمشاعره وأهدافه الخاصـة فى الحياة، وبين الأعمال التى نشأت عن هذه المشاعر ذاتها، والتى تحاول

أن تجيب عن السؤال : كيف يمكن ، أو كيف يجب، أن يعيش المرء فى العصر الحاضر؟

إن القرن التاسع عشر، أو ما نفهمه عادة بهذا التعبير، يبدأ حوالى ١٨٣٠. ففى خلال ملكية يولية أرسيت لأول مرة أسس هذا القرن، ووضعت خطوطه العامة، أعنى أنه قد ظهر ذلك النظام الاجتماعى الذى تتغلغل جذوره فينا، وذلك النظام الاقتصادى الذى لا تزال عداواته ومتناقضاته قائمة، وذلك الأدب الذى لا نزال نعبر عن أنفسنا على وجه الإجمال، بقوالبه حتى اليوم. فروايات ستاند وبلزاك هى الكتب الأولى التى تتعلق بحياتنا الراهنة، وبمشكلاتنا الحيوية، وبالصعوبات والصراعات الأخلاقية التى لم تعرفها الأجيال الأسبق منها عهدًا. وأولى الشخصيات الروائية الحديثة فى الأدب الغربى، أى أولى الشخصيات المعاصرة لنا ذهنيًا، هى شخصيات جوليان سوريل Julien Sorel وماتيلد ديلامول Mathilde de la Molle ولوسيان دى روبمبريه Lucien de Rubempré وراستينياك Rastignac. وفى هؤلاء نجد لأول مرة تلك الحساسية التى تسرى فى أعصابنا، كما نجد فى رسم شخصياتهم أولى معالم تلك الرهافة النفسانية التى هى فى نظرنا جزء من طبيعة الإنسان المعاصر. وهكذا فإنا نشهد، منذ ستاندال إلى بروست، ومنذ جيل ١٨٣٠ حتى جيل ١٩١٠، تطورًا ذهنيًا عضويًا متجانسًا. وظلت أجيال ثلاثة، طوال هذه الفترة، تتصارع مع نفس المشكلات، كما ظل مجرى التاريخ خلال سبعين أو ثمانين عامًا، بلا تغير.

والواقع أن كل السمات المميزة للقرن التاسع شعر كانت قد تحددت معالمها حوالى عام ١٨٣٠، إذ كانت البورجوازية عندئذ قد اكتسبت قوتها الكاملة، وأصبحت واعية تمامًا بهذه القوة. واختفت الطبقة الأرستقراطية من مسرح الأحداث التاريخية، وصارت تحيا حياة منطوية على ذاتها تمامًا. وأصبح انتصار الطبقة الوسطى مؤكدًا لانزاع فيه. صحيح أن هؤلاء المنتصرين كانوا يؤلفون طبقة رأسمالية محافظة تمامًا، ومفتقرة إلى أية نزعة تحررية، وأن هذه الطبقة اقتبست الأشكال والأساليب الإدارية التى كانت تطبقها الأرستقراطية القديمة دون أى تعديل فى كثير من الأحيان، ولكن طريقتها فى الحياة كانت مع ذلك بعيدة كل البعد عن الطابع

الأرستقراطى والطابع التقليدى المحافظ. ولا جدال فى أن الرومانتيكية كانت قد أصبحت حركة بورجوازية فى أساسها، أعنى حركة لا يمكن تصورها لولا تحرر الطبقات الوسطى، ومع ذلك فإن الرومانتيكيين كانوا فى كثير من الأحيان يسلكون بطريقة أرستقراطية إلى حد ما، وكانت تراودهم فكرة اتخاذ طبقة النبلاء جمهورًا يخاطبونه. ولكن هذه الهواجس اختفت تمامًا بعد ١٨٣٠، وأصبح من الواضح أنه لا يوجد بالفعل جمهور ضخم ماعدا الطبقة الوسطى. ولكن بمجرد أن أصبح تحرر الطبقة الوسطى حقيقة واقعة، بدأ صراع الطبقة العاملة من أجل حقوقها. وتلك هى الحركة الثانية من بين الحركات ذات الأهمية الحاسمة، التى أسفرت عنها ثورة يوليو عام ١٨٣٠، وملكية يوليو. فقبل ذلك الحين كان الصراع الطبقى للبروليتاريا متداخلاً مع صراع الطبقة الوسطى، وكانت الأمانى السياسية للطبقات الوسطى هى أهم الأهداف التى تكافح من أجلها الطبقة العاملة. ولكن التطورات التى حدثت بعد ١٨٣٠ فتحت أعينها وأثبتت لها، لأول مرة، أنها لا تستطيع، فى كفاحها من أجل حقوقها، أن تعتمد على أية طبقة أخرى. وفى نفس الوقت الذى استيقظ فيه الوعى الطبقى للبروليتاريا، اتخذت النظرية الاشتراكية أول صورة ملموسة لها، وظهر أيضًا برنامج حركة فنية إيجابية فعالة تفوق فى ثوريتها واتساقها جميع الحركات السابقة التى تحمل طابعًا مماثلاً. ومرت حركة الفن لأجل الفن بأول أزمة لها، وأصبح عليها، منذ ذلك الحين، أن تكافح ضد النزعة النفعية للفن "الاجتماعى" والبورجوازى، لا ضد مثالية أصحاب النزعة الكلاسيكية فحسب.

ولقد كانت نزعة الترشيد الاقتصادية التى اقترنت بتقدم التصنيع، والانتصار الكامل للرأسمالية، وتقدم العلوم التاريخية والعلوم المنضبطة، وما ارتبط بهذا التقدم من نزوع فلسفى عام إلى تغليب العلم فى كل شىء، وتكرار تجربة الثورة الفاشلة، وما أسفر عنه ذلك من واقعية سياسية — كانت هذه كلها عوامل مهدت الطريق للصراع الهائل ضد الرومانتيكية، الذى ساد تاريخ الأعوام المائة التالية. وكان التمهيد لهذا الصراع والبدء فيه، من الأعمال الأخرى التى أسهم بها جيل ١٨٣٠ فى إرساء أسس القرن التاسع عشر. ففى تأرجح ستاندال بين "المنطق" و"النزعة الأسبانية espagnolisme"، وفى علاقة بلزاك المزدوجة الاتجاه نحو الطبقة

الوسطى، وفى الحركة الجدلية بين العقلانية واللاعقلانية لدى كل منهما — فى كل هذا يظهر الصراع الذى تحدثنا عنه محتدمًا إلى أبعد مدى. صحيح أن جيل فلوبير قد عمق هذا الصراع، ولكنه وجده ناشبًا بالفعل. ولقد كانت نظرة الفنانين فى عصر ملكية يوليو بورجوازية تارة واشتراكية تارة أخرى، ولكنها كانت فى عمومها مضادة للرومانتيكية. ذلك لأن الجمهور، كما لاحظ بلزاك فى مقدمة روايته "قشرة الحزن" (١٨٣١) "ضاق ذرعًا بأسبانيا، والشرق، وتاريخ فرنسا على طريقة وولتر سكوت" كما أن عهد الشعر، أى الشعر "الرومانتيكى"، كان قد ولى، كما لاحظ لامارتين آسفًا[1]. ولقد كانت الرواية ذات النزعة الطبيعية، وهى أكثر نواتج هذه الفترة أصالة، وأهم شكل فنى فى القرن التاسع عشر، كانت تعبيرًا عن الروح المضادة للرومانتيكية فى الجيل الجديد، على الرغم من رومانتيكية مؤسسيها، أى على الرغم من تأثر ستاندال بروسو والمظاهر الميلودرامية عند بلزاك. ذلك لأن الترشيد الاقتصادى والتفكير السياسى الذى يدور حول محور الصراع الطبقى، قد دفعا بالرواية إلى دراسة الواقع الاجتماعى والتفاعلات الاجتماعية النفسية. وكان هذا الموضوع، وكذلك وجهة النظر هذه، متفقين تمامًا مع أمانى الطبقة الوسطى، كما أن النتيجة، وهى الرواية ذات النزعة الطبيعية، كانت بالنسبة إلى هذه الطبقة بمثابة المرجع الذى تسترشد به فى محاولتها تحقيق السيطرة التامة على المجتمع. فقد حولها كتاب هذه الفترة إلى أداة لسبر غور الإنسان والتعامل مع العالم، وبذلك تلائموا مع أذواق وحاجات جمهور كانوا يبغضونه ويزدرونه. والواقع أن هؤلاء الكتاب كانوا يسعون إلى إرضاء قرائهم المنتمين إلى الطبقة الوسطى، سواء أكانوا من الآخذين بتعاليم سان سيمون وفورييه أم لم يكونوا، وسواء أكانوا يؤمنون بالفن الاجتماعى أم "بالفن لأجل الفن" — إذ لم يكن هناك جمهور للقراءة من الطبقة العاملة. وحتى لو كان هناك جمهور كهذا، فإن وجوده لم يكن يؤدى إلا إلى إحراجهم.

---

[1] Henri Guillemin : Le Jocelyn de Lamartine (1936), p. 59.

إن الكتاب لم يكونوا، حتى القرن الثامن عشر، إلا متحدثين بلسان جمهورهم[1]، وكانوا يرعون أذهان قرائهم، مثلما كان الخدم والموظفون يديرون شئونهم المادية. وكانوا يقبلون المبادىء الأخلاقية ومعايير الذوق المعترف بها عامة، ويدعمونها، ولم يكونوا هم الذين ابتدعوها، كما أنهم لم يعملوا على تغييرها. ولقد كانوا ينتجون أعمالهم لجمهور واضح المعالم ومحدد بدقة، ولم يبذلوا أية محاولة لاكتساب قراء جدد. وهكذا لم يكن هناك أى نوع من التوتر بين الجمهور الفعلى والجمهور المثالى[2]. فلم يكن الكاتب يعرف تلك المشكلة الأليمة المضنية، مشكلة الاختيار بين إمكانات ذاتية مختلفة، أو تلك المشكلة الأخلاقية المتعلقة بالاختيار بين طبقات اجتماعية متباينة. وفى القرن الثامن عشر حدث لأول مرة انقسام للجمهور إلى معسكرين مختلفين، والفن إلى اتجاهين متنافسين. ومنذ ذلك الحين أصبح كل فنان يقف بين مجالين متعارضين: بين عالم الأرستقراطية المحافظة، وعالم البورجوازية التقدمية، وبين جماعة تتشبث بالقيم التقليدية القديمة التى تزعم أنها قيم مطلقة، وجماعة تذهب إلى أن هذه القيم ذاتها، بل هذه القيم قبل غيرها، تخضع لظروف تاريخية، وأن هناك قيمًا أخرى أكثر عصرية، وأكثر تمشيًا مع الصالح العام. فالطبقة الوسطى قد تخلت عن نماذجها الأرستقراطية. بل أن الأرستقراطية ذاتها بدأت تشك فى صحة معاييرها، وبدأت تنحاز جزئيًا إلى المعسكر البورجوازى، من أجل تشجيع أدب كان معاديًا لمصالحها وخطرًا عليها. أما بالنسبة إلى الكتاب فقد طرأ موقف جديد كل الجدة. ذلك لأن أولئك الذين ظلوا فى خدمة الطبقات المحافظة، والكنائس، والبلاط وطبقة النبلاء المرتبطة به، قد خانوا نفس الطبقة الاجتماعية التى ينتمون إليها، أما أولئك الذين يمثلون نظرة البورجوازية الصاعدة إلى العالم. فق أصبحوا يؤدون وظيفة لم يكن يؤديها الكتاب من قبل على الإطلاق. باستثناء أفراد منعزلين، إذ أصبحوا يكافحون من أجل طبقة مضطهدة. أو

---

(1) انظر، فيما يتعلق بالجزء التالى بحث جان بول سارتر: ما الأدب؟ فى مجلة Les Temps Modernes, 1947, II, pp. 971 ff. وكذلك فى كتاب Situations, II, 1948 .

(2) المرجع نفسه، ص٩٧٦ .

على الأقل من أجل طبقة لم تستحوذ على السلطة بعد[1]. ولم يعودوا يجدون أيديولوجية جمهورهم هذا جاهزة تنتظرهم، بل كان عليهم هم أنفسهم أن يسهموا فى وضع مذهبها النظرى، ومقولاتها الفلسفية، ومعايير القيمة لديها. وهكذا فإنهم لم يعودوا مجرد متحدثين بلسان قرائهم، بل كانوا فى الوقت ذاته دعاتهم ومعلميهم، بل إنهم استعادوا شيئًا من تلك المكانة الرفيعة التى هى أشبه بمكانة الكهنة، والتى فقدها الكاتب منذ أمد بعيد. ذلك لأن شعراء عصر النهضة، والمثقفين من رجال الدين فى العصور الوسطى بوجه خاص، لم يكونوا يتمتعون بهذه المكانة، إذ أن هؤلاء الأخيرين لم يكن لديهم من قراء سوى رجال الدين المثقفين أمثالهم، ولم يكن لديهم أى اتصال بالجماهير العلمانية. وخلال فترة عودة الملكية، وملكية يوليو، فقد الأدباء ذلك المركز الفريد الذى كانوا يحتلونه فى القرن الثامن عشر، فلم يعودوا يقومون بدور الدعاة أو المعلمين لقرائهم، بل كانوا — على العكس من ذلك — خدمًا لهم، يقومون بمهمتهم على كره منهم، ويتمردون بلا انقطاع، ولكنهم مع ذلك نافعون إلى أقصى حد. ومرة أخرى نراهم يدعون إلى أيديولوجية محددة بدقة، وجاهزة إلى حد ما، هى النزعة التحررية للطبقة الوسطى المنتصرة، وهى نزعة مستمدة من حركة التنوير، ولكنها تشوهها على أنحاء شتى. ولقد كان لزامًا عليهم أن يرتكزوا على هذه الفلسفة إذا شاءوا أن يجدوا قراء ويبيعوا كتبهم. ولكن العجيب فى الأمر أنهم كانوا يفعلون ذلك دون أن يكونوا متعاطفين مع جمهورهم. ولو رجعنا إلى كتاب عصر التنوير أنفسهم لوجدنا أن أنصارهم لم يكونوا يؤلفون إلا جزءا من الجمهور المثقف. فهم بدورهم كانوا محاطين بعالم معاد خطر عليهم، ولكنهم كانوا على الأقل فى نفس المعسكر الذى يقف فيه قراؤهم. بل إن الرومانتيكيين ذاتهم كانوا يشعرون بارتباطهم بفئة أو بأخرى من فئات المجتمع، وعلى الرغم من شعورهم بالغربة، وكان من الممكن دائمًا أن تحدد، فى حالتهم، ما هى الجماعة أو الطبقة التى يؤيدونها. ولكن بأى قطاع من الجمهور كان ستاندال يشعر بارتباطه؟ أنه على أحسن الفروض "القلة السعيدة" — أى الدخلاء، والخارجون عن القانون،

[1] Ibid., p. 981 .

والمهـزومون. ومـاذا نقـول عـن بلـزاك؟ هـو يـنحاز إلى صـف طـبقة النـبلاء. أم الـبورجوازية، أم الطبقة العاملة؟ أعنى هل كان فى صف الطبقة التى كان لديه شىء مـن التعاطف معها، وإن كان قد تخلى عنها دون أن تطرف له عين، أم الطبقة التى اعـترف بنشـاطها الـذى لا ينفد، وإن كان قد أحس بالنفور نحوها، أم مع الجماهير الـتى كـان يخشـاها بقـدر مـا يخشـى الحـريق؟ إن الكـتاب الذيـن لم يكونـوا مجرد مـتملقين لغرائـز الـبورجوازية لم يكـن لديهـم جمهـور حقـيقى — وهـذا ينطـبق على بلزاك، الناجح، بقدر ما ينطبق على ستاندال، الفاشل. والحق أن ذلك النمط الجديد مـن بطـل الـرواية كمـا يتمـثل لـدى سـتاندال وبلزاك هو الذى يعبر على أوضح نحو ممكـن عـن العلاقـة المـتوترة، المتـنافرة بين القطاعات المنتجة والقطاعات المتلقية فى مجـال الأدب، مـن بـين أفـراد جـيل ١٨٣٠. فقـد تحولـت خيبة الأمل الشـامل عند أبطال روسو وشاتوبريان وبايرون، وبعدهم عن العالم وعزلتهم، إلى عزوف عن تحقيق مثـلهم العلـيا، وازدراء للمجـتمع، وكـثيرًا ما تحولت إلى احتقار وعدم اكتراث يائس إزاء المعـايير والمواضـعات السـائدة. وتحولت رواية خيبة الأمل الرومانتيكية إلى رواية الـيأس والاستسـلام. واستحالت كل السمات التراجيدية والبطولية من اعتداد بالذات وإيمـان بكمـال طبـيعة المرء الذاتية إلى استعداد للمساومة، واستعداد للحياة بلا هدف والموت بغموض. ولقد كانت رواية خيبة الأمل الرومانتيكية لا تزال تنطوى على شىء مـن فكـرة التراجـيديا، يتـيح للـبطل الـذى يكافح ضد الواقع التافه أن يكون منتصرًا حـتى فى انهزامه، أما رواية القرن التاسع عشر فيبدو البطل فيها مهزومًا فى دخيلة نفسـه حـتى عـندما يبلغ هدفه الفعلى، بل وعند بلوغه هذا الهدف بالذات فى كثير مـن الأحـيان. ولـو رجعـنا إلى جوتـه فـى شـبابه أو إلى شـاتوبريان، أو بـنجامين كونسـتانت، لمـا وجدنـا شـيئًا أبعـد عـن أذهانهم من أن يجعلوا أبطالهم يشكون فى الحكمـة من وجود أشخاصهم وأهدافهم فى الحياة، أما الرواية الحديثة فخلقت لأول مـرة شـقاء الضـمير لـدى الـبطل الـذى يدخـل فـى صـراع مـع الـنظام الاجـتماعى الـبورجوازى، وطالبـته بـأن يقـبل عـادات المجـتمع ومواضـعاته بوصـفها القواعـد الضـرورية للعـبة عـلى الأقـل. لقـد ظـل فيرترهو الشخصية الاستثنائية التى يمنحها الشـاعر حق التمرد منذ البداية على عالم تافه لا يقدره، أما فيلهلم مايستر فقد أنهى

السنوات التى كان يتعلم فيها خبرة الحياة بأن أدرك أن على المرء أن يتكيف مع العالم كما يجده فعلاً. أما الواقع الخارجى فقد ازداد افتقارا إلى المعنى وإلى الروح، لأنه ازداد آلية واكتفاء بذاته. كذلك فإن المجتمع، الذى كان من قبل المجال الطبيعى للفرد وميدان نشاطه الوحيد، فقد كل دلالة وكل قيمة من وجهة نظر الغايات الرفيعة للفرد. ومع ذلك فإن ضرورة امتثاله لأوامر المجتمع، وعيشه فيه ولأجله، قد ازدادت إلحاحًا.

ولقد بلغت صبغ المجتمع بالصبغة السياسية، وهى الحركة التى بدأت مع الثورة الفرنسية، بلغت قمتها فى عهد ملكية يوليو. فقد استمر الصراع بين التقدمية والرجعية، والكفاح من أجل التوفيق بين إنجازات الثورة الفرنسية ومصالح الطبقات المميزة. وامتد هذا الكفاح إلى جميع مجالات الحياة العامة. وانتصر رأس المال النقدى على ملكية الأرض، ولم تعد الأرستقراطية الإقطاعية ولا الكنيسة تقوم بدور رئيسى فى الحياة السياسية. وأصبح رجال البنوك والصناعة هم الذين يقفون فى وجه العناصر التقدمية. وصحيح أن العداء السياسى والاجتماعى القديم لم تخف حدته على الإطلاق، ولكن المراكز تغيرت: فأصبح التضاد الأشد يقوم الآن بين رأس المال الصناعى من جهة، والعمال الأجيرين مع البورجوازية الصغيرة من جهة أخرى. واتضحت أهداف الصراع الطبقى، وازدادت أساليب الحرب عنفًا، وبدا كل شىء منذرًا بثورة جديدة وشيكة الوقوع. وأخذت النزعة التحررية تكسب أراضى جديدة برغم النكسات المستمرة، ومهد الطريق تدريجاً لظهور الديمقراطية الأوروبية الغربية. وعدل قانون الانتخاب بحيث ازداد عدد الناخبين من حوالى ١٠٠,٠٠٠ إلى ضعفى ونصف هذا العدد. وظهرت أولى بوادر النظام البرلمانى، ووضع الأساس لتحالف الطبقة العاملة. وعلى الرغم من الإصلاحات فى قانون الانتخاب، فإن الطبقات المالكة ظلت هى وحدها الممثلة فى البرلمان، وكانت النزعة التحررية التى تحرز أى نوع من السيطرة مجرد نزعة تحررية داخلة فى إطار الطبقة المتوسطة العليا. ومجمل القول إن ملكية يوليو كانت فترة تأخذ من كل شىء بطرف، فترة التوفيق بين الأضداد والحلول الوسطى — إن لم تكن هى بعينها فترة الحل الوسط "الصحيح"، كما أسماها لوى فيليب، وكما يسميها الجميع الآن، على سبيل الاستحسان تارة،

وعلى سبيل السخرية تارة أخرى. لقد كانت في ظاهرها فترة اعتدال وتسامح، أما في باطنها فكانت فترة صراع من أجل البقاء يتسم بأشد درجات العنف، وكانت عهد تقدم سياسي محدود، ونزعة اقتصادية محافظة على النمط الإنجليزي. ولقد كان الساسة من أمثال جيزو Guizot وتيير Thiers يشيدون بفكرة الملكية الدستورية، ويريدون من الملك أن يملك ولا يحكم، ولكنهم كانوا أدوات في أيدي أليجاركية برلمانية، وحزب حكومي صغير يخدر الجماهير العريضة للطبقة الوسطى بالعبارة السحرية: زيدوا من ثرواتكم. والواقع أن ملكية يوليو كانت فترة ثراء رائع، وعهد ازدهار لكل المشروعات التجارية والصناعية، وأصبح المال مسيطرًا على جميع مظاهر الحياة العامة والخاصة، فكل شيء يخضع له، وكل شيء يخدمه، وكل شيء يبتذل من أجله — تمامًا كما وصفه بلزاك. صحيح أن حكم رأس المال لم يبدأ في هذه الفترة على الإطلاق، ومع ذلك فإن امتلاك المال لم يكن من قبل إلا إحدى الوسائل التي كان المرء يستطيع أن يكتسب بها مركزًا لنفسه في فرنسا؛ وهو على أية حال لم يكن أرفع الوسائل أو أكثرها فعالية. أما الآن فقد أصبح الناس فجأة يعبرون عن كل حق، وكل قوة، وكل قدرة، من خلال المال. وأصبح من الضروري، لفهم أي شيء، أن يرد إلى هذا القاسم المشترك. ولو تأملنا كل التاريخ السابق للرأسمالية من وجهة النظر هذه، لما بدا لنا أكثر من مقدمة تمهيدية فحسب. فقد أصبح طابع الثراء هو المسيطر على السياسة والمستويات العليا للمجتمع، وعلى البرلمان والبيروقراطية. وأصبح آل روتشيلد، وغيرهم من "مجرد أصحاب الملايين" كما سماهم "هينه"، هم المهيمنين، على فرنسا، بل أن الملك نفسه كان يمارس المضاربات المالية ببراعة وبلا هوادة. وظلت الحكومة طوال ثمانية عشر عامًا تمثل نوعًا من "الشركة التجارية"، كما وصفها توكفيل. فكان الملك والبرلمان وكبار رجال الدولة يتقاسمون فيما بينهم الصفقات المربحة، ويتبادلون المعلومات والنصائح، ويقدم بعضهم لبعض هدايا من العمليات والفرص المالية، ويضاربون في الأسهم والعقارات، والسندات والرهونات. وكان الرأسمالي يحتكر مركز الصدارة في المجتمع. واكتسب لنفسه مكانة لم تكن له من قبل على الإطلاق. فمن قبل كان لزامًا على المالك لكي يقوم بهذا الدور أن يكون لديه نوع من هالة القداسة. فكان على الغني أن يظهر

بمظهر راعى الكنيسة أو التاج أو الفنون والعلوم. أما الآن فأصبح يحظى بأرفع مظاهر التكريم لمجرد كونه غنيًا. ولقد تنبأ لافيت Laffitte بعد أن انتخب لوى فيليب ملكًا، بأنه "من الآن فصاعدًا سيحكم رجال البنوك. وقال أحد النواب فى البرلمان عام ١٨٣٦: لا يمكن أن يستمر أى مجتمع دون طبقة أرستقراطية. فهل تودون أن تعرفوا من هم أرستقراطية ملكية يوليو؟ إنهم أقطاب الصناعة؟ فهؤلاء هم عمد الملكية الجديدة"[1]. ولكن البورجوازية كانت لا تزال تكافح فى سبيل مكانتها وفى سبيل النفوذ الاجتماعى الذى تخلت لها عنه طبقة النبلاء كارهة مترددة، فقد كانت لا تزال "طبقة صاعدة"، ولا تزال تتميز بالروح العدوانية الجريئة، وبالوعى الذاتى المستمر الذى تتميز به طبقة محرومة من حقوقها الانتخابية، ولكنها كانت واثقة من الانتصار إلى حد أن وعيها الذاتى كان قد بدأ يتحول منذ عهد مبكر إلى رضاء عن الذات واعتزاز بها. وكان ارتياح ضميرها مبنيًا على خداعها لذاتها إلى حد ما، وتطور إلى حالة أدت إلى فقدانها الثقة بنفسها عندما كشفت الاشتراكية النقاب عن عيوبها فيما بعد، وأخذت البورجوازية تزداد افتقارًا إلى التسامح والتحرر، وأصبحت تبنى فلسفتها على دعائم هى فى الواقع أسوأ عيوبها، مثل ضيق أفقها، وعقلانيتها الضحلة، وسعيها إلى الربح، المتنكر فى صورة مثالية. وأخذت ترتاب فى كل ثنائية حقيقية، وتسخر من كل ابتعاد عن هذا العالم، وتناضل ضد كل صلابة ثورية، وتضطهد وتقمع كل معارضة لروح "الوسط العدل juste milieu"، وللإخفاء الحريص للعداوات الاجتماعية. وأخذت تعلم أتباعها كيف يكونون منافقين، وتحتمى بحرص متزايد وراء أوهام أيديولوجيتها، كلما ازدادت هجمات الاشتراكية خطورة.

وإذا كانت الاتجاهات الأساسية للرأسمالية الحديثة قد أخذت تظهر على نحو متزايد منذ عصر النهضة، فإنها تجلت الآن بوضوح صارخ هذه الاتجاهات هو محاولة الابتعاد بجميع عمليات أى مشروع اقتصادى عن كل تأثير إنسانى مباشر، أى عن أى اعتبار للظروف الشخصية. فالمشروع يصبح كائنًا عضويًا مستقلاً بذاته.

---

[1] S. Charlety : "La Monarchie de Juillet". In E. Lavisse, Hist. De France contemporaine, V, 1921, pp. 178 – 9 .

يسعى وراء مصالحه وأهدافه الخاصة، ويخضع لقوانين منطقه الداخلى. بل يصبح طاغية يحيل كل من يتصل به إلى عبد له[1]. والواقع أن ولاء صاحب العمل التام لأعماله، وتضحيته فى سبيل النظام القائم على التنافس، ومن أجل ازدهار أعماله وتوسعها، وسعيه المجرد، الأنانى؛ الذى لا يعرف هوادة؛ فى سبيل النجاح — كل ذلك أصبح يتخذ طابعًا يدعو على القلق؛ ويحمل معنى الإصرار الجنونى على فكرة واحدة متسلطة[2]. وأصبح النظام مستقلاً عن أولئك الذين يدعمونه، وتحول إلى جهاز آلى لا تستطيع أية قوة بشرية أن توقف تقدمه. هذه الحركة التلقائية للجهاز هى الشىء الغامض المخيف للرأسمالية الحديثة، وهى التى تضفى عليه تلك النزعة الشيطانية التى قدم بلزاك وصفه المرعب المعروف لها. وبقدر ما أصبحت وسائل النجاح الاقتصادى وشروطه الضرورية بعيدة عن مجال التأثير الفردى، ازدادت قوة الشعور بانعدام الأمان وبالوقوع فى قبضة وحش طاغ، إلى حد لم يعرف له من قبل نظير. وبازدياد تعقد المصالح الاقتصادية وتشابكها، أخذ الصراع يزداد وحشية، ويزداد عنفًا، وازدادت أوجه الوحش تعددًا، وأخذ يتضح على نحو متزايد أن الدمار النهائى محتوم. وفى النهاية وجد الناس أنفسهم محاطين من كل جانب بمنافسين وأعداء، وأخذ كل واحد يحارب الآخر، ويقف فى الصف الأمامى من حرب عامة لا ترحم، هى حرب "شاملة" بحق[3]. وكان لابد من اكتساب كل ملكية، وكل مركز، وكل نفوذ، والاستيلاء عليه ودعمه، يومًا بعد يوم من جديد. وبدا كل شىء مؤقتًا، غير مستقر، لا يعتمد عليه[4]. ومن هنا كان الشك والتشاؤم العام، والشعور بالقلق الخانق الذى يملأ عالم بلزاك، وما زال هو السمة المسيطرة على أدب العصر الرأسمالى.

---

(١) Werner Sombart : Die moderne Kapitalismus, III/I, PP. 35-8, 82, 657 – 61.

(٢) Werner Sombart : Der Bourgeois, 1913, p. 220.

(٣) Cf. Louis Blanc : Histoire de dix ans, III, 1843, pp. 90 – 2 ; Werner Sombart: Die Deutsche Volkswirtschaft des 19. Jahrhunderts, 7th edit., 1927, pp. 399 ff.

(٤) Emil Lederer: "Zum sozialpsych. Habitus der Gegenwart". Archiv f. Sozialwiss. U. Sozialpolit., 1918, vol. 46, pp. 122 ff.

كان لوى فيليب والطبقة الأرستقراطية المالية المحيطة به، يواجهون معارضة قوية واسعة النطاق، تشمل أنصار الملكية الشرعية legitimists من الأرستقراطيين ورجال الدين، وكل العناصر التى أحست بأن الآمال التى عقدتها على ثورة يوليو قد خابت. أى أنها كانت تشمل من جهة البورجوازية الصغيرة الوطنية المناصرة لبونابارت، وإن كانت عقليتهما متحررة فى أساسها، كما تشمل من جهة أخرى الجناح اليسارى المؤلف من الجمهوريين البورجوازيين والاشتراكيين، بالإضافة إلى المثقفين التقدميين الذين كانوا ينضمون تارة إلى هذا المعسكر وتارة إلى ذاك. وعلى ذلك فقد كان حزب الحكومة المسمى "بالتحررى" (الليبرالى) محاطًا بدائرة كاملة من الجماعات الثورية المعارضة، على حين أن لوى فيليب "الملك المواطن"، كان يلقى معارضة من الأغلبية الساحقة لشعبه[1]. وقد عبرت الاتجاهات الثورية عن نفسها ووجدت منطلقًا، فى تكوين جمعيات وأحزاب وشيع ديمقراطية، وفى الإضرابات، والإضراب عن الطعام، ومحاولات القتل، أى بالاختصار فيما وصف عن حق بأنه حالة من الثورة الدائمة. ولم تكن هذه القلاقل مجرد استمرار للثورات والاضطرابات السابقة، فحتى انتفاضة مدينة ليون فى عام ١٨٣١ كانت مختلفة عن الحركات الثورية السابقة بفضل طابعها غير السياسى[2]. وقد كانت هذه مقدمة وبداية لتلك الحركة الجماهيرية التى ظهر رمزها، وهو الراية الحمراء، لأول مرة فى عام ١٨٣٢. وقد بدأ التحول باكتشاف هو من أخص مميزات التفكير الاشتراكى، عبر عنه أنجلز بقوله : "إن النظرية الاقتصادية البورجوازية القائلة بهوية مصالح رأس المال والعمل، وبأن الانسجام الشامل والرخاء القوى الشامل نتيجتان للمنافسة الحرة، تصطدم على نحو متزايد بالوقائع التى تكذبها بطريقة حاسمة"[3]. فالاشتراكية من حيث هى نظرية قد نمت من الاعتراف بالطابع الطبقى لهذا الاقتصاد. صحيح أنه قد ظهرت من قبل أفكار واتجاهات اشتراكية فى الثورة

---

(1) Paul Louis : Hist. Du socialisme en France de la Révolution à nos jours, 1936, pp. 64, 97; J. Lucas – Dubreton : La Restauration et la Monarchie de Juiller, 1937, pp. 160 – 1.

(2) P. Lowis, op. cit., pp. 106 – 7 .

(3) Friedrich Engles : Die Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft, 4th edit., p. 24 .

الفرنسية الكبرى. ولاسيما في "المؤتمر" ومؤامرة بابوف[*] Babeuf. ولكن لا يمكن الكلام عن أية حركة عملية جماهيرية، وعن وعى طبقى مناظر لها، إلا بعد انتصار الثورة الصناعية وإدخال نظام المصانع الضخمة التى يسودها الإنتاج الآلى تمامًا. فالاتصالات الإنسانية فى هذه المصانع كانت أصل تضامن الطبقة العاملة والحركة العمالية الحديثة بأسرها[1]، أى أن البروليتاريا الحديثة، التى تندمج فى داخلها وحدات العمل الصغيرة المشتتة السابقة، قد أوجدها القرن التاسع عشر والتصنيع لأول مرة، ولم تكن العصور السابقة تعرف أى نظير لها من قبل[2]. كذلك فإن النظرية الاشتراكية التى وضع دعائمها فلاسفة منعزلة ومفكرون اجتماعيون حالمون (يوتوبيون)، والتى انبثقت عن آلام الشعب، وعن الرغبة فى الخلاص من هذه الآلام والاهتداء إلى وسيلة لتوزيع الثروة على نحو أكثر عدالة، هذه النظرية لم تصبح سلاحًا فعالاً إلا بعد أن أرسيت دعائم نظام المصانع فى المدن، وبعد الصراعات الاجتماعية التى استمرت من عام ١٨٣٠ فصاعدًا. فهنا بدأت هذه النظرية تخطو لأول مرة فى الطريق الذى وصفه انجلز بأنه تطور من "اليوتوبية إلى العلم". ولقد كان النقد الاجتماعى الذى مارسه سان سيمون وفوريه منبثقًا بالفعل عن تجربة التصنيع. وعن إدراك آثارها المدمرة، ولكن واقعية هذين المفكرين ظلت مقترنة بقدر كبير من الرومانتيكية، وظلت الأسئلة الصحيحة مقترنة بمحاولات خيالية للوصول إلى حل. والواقع أن الميول الدينية التى ظهرت بعد عودة الملكية، بل وبعد الوفاق[3] Concordat إلى حد ما، والتى ازدادت عمقًا بعد ١٨٣٠، وقد تحكمت تمامًا فى طابع نشاطهما الإصلاحى والرسالة التى أخذا على عاتقهما أن يضطلعا بها. فمنذ

---

[*] فرانسو نويل بابوف (١٧٦٠ - ١٧٩٧)، ثائر فرنسى ذو ميول شيوعية واضحة، كان يحبذ الاتجاه نحو نظام شيوعى خلال الثورة الفرنسية، واتهم بارتكاب مؤامرة ضد حكومة الإدارة من أجل إقامة نظام ديمقراطى شيوعى متطرف، وأعدم بالمقصلة. (المترجم)

(1) Robert Michels : "Psychologie der antikapitalistischen Massenbewegungen". Grundriss der Sozialsekon., IX/I, 1926, pp. 244 – 6, 270.

(2) W. Sombart : Die Deutsche Volkswirtsch., p. 471 .

(3) هو الاتفاق الذى عقد بين نابليون وبين البابا بيوس التاسع فى ١٥ يوليو ١٨٠١ لتنظيم العلاقات بين الدولة وبين المقر البابوى، والذى ظل ساريًا حتى عام ١٩٠٥م. (المترجم)

سان سيمون حتى أوجست كونت، كان هناك هدف رومانتيكى يحلق أمام أذهان الاشتراكيين وفلاسفة المجتمع، إذ كانوا جميعًا يريدون إقامة نظام جديد، وتنظيم جديد للمجتمع يؤلف شكلاً عضويًا تركيبيًا بدلاً من كنيسة العصور الوسطى، وكانوا يسعون إلى إرساء دعائم "المسيحية الجديدة" بمساعدة الشعراء والفنانين.

وقد اقترن الاصطباغ المتزايد للحياة بالصبغة السياسية، فيما بين عامى ١٨٣٠ و١٨٤٨، بازدياد قوة الاتجاه السياسى فى الأدب بدوره. فلا يكاد يوجد عمل واحد فى هذه الفترة لم تكن له أهمية سياسية معينة. وحتى النزعة الاستسلامية فى حركة "الفن لأجل الفن" كانت لها بطبيعة الحال مسحة سياسية. وكان أقوى تعبير عن الاتجاه الجديد هو أن نفس الأشخاص أصبحوا يجمعون الآن بين السياسة والأدب، وأن أفراد نفس الطبقة الاجتماعية كانوا هم عادة الذين يمارسون السياسة أو الأدب كحرفة. فكانت القدرات الأدبية تعد شرطًا ضروريًا واضحًا للاشتغال بالسياسة، وكثيرًا ما كان النفوذ السياسى هو المكافأة التى يجنيها الكاتب على خدماته فى ميدان الأدب. ولقد كان السياسيون الأدباء ورجال الأدب المشتغلون بالسياسة وميشليه Michelet وتييرى Thierry وفيلمان Villemin وكوزان Cousin وجوفروا Jouffroy ونيزار Nisard — كانوا آخر سلالة "فلاسفة" القرن الثامن عشر الفرنسيين، أما كتاب الجيل التالى فلم تكن لهم مطامح سياسية، كما أن سياسييه لم يعد لديهم أى تأثير ثقافى. ومع ذلك فإن الحياة السياسية كانت، حتى ثورة فبراير، تستوعب كل القوى العقلية فى هذه الفترة، وكان الشبان الموهوبون، الذين تحول قلة الإمكانات دون اشتغالهم بالسياسة، يكرسون أنفسهم للعمل فى الصحافة، وأصبح هذا العمل الآن هو البداية المألوفة والشكل المعروف للاشتغال بالأدب. فحين يشتغل المرء صحفيًا، يقتصر على أن يبنى لنفسه جسرًا يوصل إلى عالم السياسة وعالم الأدب الحقيقى، بل أنه كثيرًا ما كان يضمن لنفسه نفوذًا ودخلاً كبيرًا، وشهرة واسعة، عن طريق الصحافة ذاتها. ولقد كان برتان Bertin ، رئيس تحرير "الجورنال دى ديبا Journal des Débats بما كان يتسم به من رضاء عن الذات وثقة بالنفس، تجسيدًا حقيقيًا لروح ملكية يوليو. فهو المثل المعبر عن الأديب البورجوازى وعن البورجوازى الأديب. ولكن النشاط الأدبى لم يصبح عملاً بالنسبة

إلى رجـال مـثل بـرتان فحسب، بل أنه تطور إلى "صناعة"، كما لاحظ سانت بيف، فـى نظر كـل المعنـيين بإنـتاجه[1]، فأصبح مجـرد وسـيلة للحصـول عـلى إعلانات ومشـتركين. وفـى رأى أحـد المعاصرين لهذه الفترة أن الارتباط بين الأدب والصحافة اليومـية كـان لـه نفس الـتأثير الـثورى الـذى كـان لاسـتخدام البخار فى الأغراض الصـناعية، إذ أن إنـتاج الأدب بأسـره قـد تغـير طابعـه[2]. وحـتى لـو كـان فى هذا التشـبيه مـبالغة، وكـان تصـنيع الأدب مجرد مظهر لحركة عقلية شاملة، أى مجرد تعـبير عـن اتجاه عام يسير نحوه الإنتاج الفنى لهذه الفترة على أية حال، فلابد مع ذلـك أن يوصف بأنه حدث تاريخى، وذلك حين نجد إميل دى جيراردان Emile de Girardin، وهـو كاتـب لا أهمـية لـه، ولكنه رجل أعمال واسع الأفق، يأخذ بفكـرة دوتـاك Dutacq، الـذى لم يكـن مـن قـبل معـروفًا عـلى الإطـلاق، وينشـئ صحيفة "لا برس La Presse فى عام ١٨٣٦. وكان التجديد الثورى فى ذلك هو أنه حـدد الاشـتراك بمبلغ أربعين فرنكًا سنويًا، أى نصف القيمة المعتادة، ووضع خططه عـلى أسـاس تغطـية الخسـارة فـى الدخل من النشرات والإعلانات. وفى العام نفسه أنشـأ "دوتـاك" صـحيفة "لوسـييكل Le Siècle" بنفس واقتفت بقية صحف باريس أثـره، وازداد عـدد المشـتركين حـتى بلغ ٢٠٠,٠٠٠ فى عام ١٨٤٦، مقابل ٧٠,٠٠٠ قـبل ذلـك بعشر سنوات. وأرغم المشروع الجديد رؤساء تحرير الصحف على التنافس فـيما بيـنهم فـى تحسـين محـتويات صـحفهم. فكـان علـيهم أن يقدموا لقرائهم مادة مشـوقة ومتـنوعة بقـدر الإمكـان، حـتى يزيدوا من جاذبية صحفهم، وذلك من أجل الحصـول عـلى مزيد من الدخل من الإعلانات قبل كل شىء. ومنذ ذلك الحين أصبح كـل شـخص يجـد فـى صحيفته مقالات ملائمة لذوقه واهتمامه، وأصبحت الصحيفة هى المكتبة ودوائر المعارف الخاصة بالنسبة إلى كل شخص.

---

[1] Sainte – Beuve : "De la littérature industrielle". Revue des Deux Mondes, 1839.

وانظر للمؤلف نفسه أيضًا :

Portraits contemporains, 1847 .

[2] Jules Champfleury : Souvenirs et Portraits, 1872, p. 77 .

وكانت الصحف تنشر، بالإضافة إلى المواد المتخصصة، مقالات ذات أهمية عامة، ولاسيما أوصاف الرحلات، وقصص الفضائح وتقارير المحاكم. ولكن الروايات المسلسلة كانت أكثر موادها جاذبية. فقد كان الكل يقرأونها، من الطبقة الأرستقراطية إلى البورجوازية والمجتمع المهذب والمثقف، ومن الشبان إلى الشيوخ، والنساء والرجال والسادة والخدم. وقد افتتحت جريدة "لا براس" سلسلة كتاباتها الروائية بنشر أعمال بلزاك، الذى كان يمدها برواية جديدة كل عام من ١٨٣٧ إلى ١٨٤٧، وأعمال أوجين سو Eugène Sue الذى خصها بالجزء الأكبر من كتاباته. وجاءت صحيفة "لوسييكل" فاستخدمت ألكسندر دوما A.Dumas ضد كتاب "لا برس"، وأحرزت رواية الفرسان الثلاثة" لدوما نجاحًا هائلاً، وعادت على الصحيفة بربح وفير. أما "الجورنال دى ديبا" فكانت تدين بشهرتها قبل كل شىء لرواية "أسرار باريس Mystères de Paris " لأوجين سو، الذى أصبح بعد نشر هذه الرواية، واحدًا من أعلى الكتاب أجرًا، ومن أعظمهم شعبية بين الجمهور. وقد عرضت عليه صحيفة "الكونستتوسيونيل Constitutionnel" مبلغ ١٠٠,٠٠٠ فرنك لقاء روايته "اليهودى التائه Le Juif Errant"، وأصبح هذا المبلغ، منذ ذلك الحين، يعد أجره الثابت.

ولكن إلكسندر دومًا ظل صاحب الدخل الأعظم، إذ كان يربح حوالى ٢٠٠,٠٠٠ فرنك سنويًا، ويتلقى مبلغًا سنويًا مقداره ٦٣,٠٠٠ فرنك عن ٢٢٠,٠٠٠ سطر من صحيفتى "لابرس والكونستتوسيونيل". ورغبة من الكتاب الشعبيين فى مواجهة الطلب الهائل، فقد استعانوا بالمقلدين الأدبيين الذين كانوا يسدون إليهم خدمة هائلة بتقديم منتجات ذات نمط موحد. وأنشئت مصانع كاملة للأدب، وكانت الروايات تنتج بطريقة تكاد تكون آلية. وقد ثبت فى حكم محكمة أن دوما كان ينشر باسمه أكثر مما كان يستطيع أن يكتب حتى لو اشتغل ليل نهار بلا انقطاع. وواقع الأمر أنه كان يستعين بخدمات ثلاثة وسبعين مساعدًا كان من بينهم واحد يدعى أوجست ماكيه A. Maquet سمح له بأن يعمل مستقلاً عنه تمامًا. وأصبح العمل الأدبى الآن "سلعة" بكل ما تحملة الكلمة من معنى : إذ كانت له تسعيرته، وكان ينتج وفقًا لنموذج، ويقدم فى يوم محدد مقدمًا. فهو بضاعة تجارية يدفع المرء عنها

الثمن الذى تستحقه — أى الثمن الذى يربحه منها الشارى. فلم يكن يخطر ببال أى ناشر أن يدفع لدوما أو سو أى مبلغ يزيد عما يجب عليه، أو ما يستطيع، أن يدفعه. وهكذا فإن كتاب المسلسلات الصحفية لم يكونوا يتلقون "أجرا زائدًا" مثلما أن نجوم السينما فى أيامنا هذه لا يتلقون بدورهم أجرًا زائدًا: فأجورهم مطابقة للطب عليهم ولا شأن لها بالقيمة الفنية لما ينتجون.

ولقد كانت صحيفتا "لابرس" و"لوسييكل" هما أول جريدتين يوميتين تنشران مسلسلات، ولكن فكرة نشر رواية بطريقة مسلسلة لم تكن ترجع فى الأصل إليهما. فقد كان صاحب الفكرة هو فيرون Véron الذى سبق له أن نفذها فى مجلة ريفو دى بارى Revue de Paris" التى تأسست عام ١٨٢٩[1]". وقد اقتبس منه بيلوز Buloz هذه الفكرة فى مجلة ريفودى دو موند Revue des Deux Modes ونشر روايات متعددة على هذا النحو، من بينها روايات لبلزاك. ومع ذلك فإن الرواية المسلسلة كانت فى ذاتها أقدم من هذه المجلات الدورية، إذ أننا نجدها حتى منذ عام ١٨٠٠. ذلك لأن الصحف التى كانت شحيحة جدًا خلال عهد القنصلية والإمبراطورية الأولى، بسبب الرقابة وغيرها من القيود المفروضة على الصحافة، كانت تنشر ملحقًا أدبيًا لكى تقدم إلى قرائها شيئًا، وكان هذا الملحق يمثل فى البداية نوعًا من السجل لأحداث العالمين الاجتماعى والفنى، ولكنه تحول إلى ملحق أدبى حقيقى خلال عهد عودة الملكية. ومنذ عام ١٨٣٠ كانت القصص وأوصاف الرحلات تؤلف أهم محتوياته، أما بعد عام ١٨٤٠ فلم يعد يتضمن إلا روايات. وعندما فرضت الإمبراطورية الثانية ضريبة مقدارها "سنتيم" على كل نسخة من صحيفة تحمل رواية مسلسلة، وضعت بذلك حدًا سريعًا لهذه الروايات المسلسلة. صحيح أن هذا النوع قد بعث إلى الوجود مرة أخرى، ولكن لم يكن له تأثير تال فى تطور الأدب إذا ما قيس بالتأثيرات العميقة التى خلفها فى أدب الأربعينات.

ولقد كانت الرواية المسلسلة تخاطب جمهورًا مختلطًا حديث التكوين، شأنه شأن جمهور الميلودراما أو الفودفيل، وكانت تنطبق عليها نفس المبادىء

---

(1) Eugène Gilbert : Le Roman en France pendant le 19e siècle, 1909, p. 209 .

الشكلية والمعايير الجمالية التى تنطبق على المسرح الجماهيرى المعاصر. فكان الشغف بما هو مثير مبالغ فيه، وبما هو صاخب وغير مألوفن عاملاً له نفس التأثير الحاسم فى الأسلوب الذى تعرض به. وكانت أكثر الموضوعات شعبية هى تلك التى تدور حول الغواية والزنا، وأفعال العنف والقسوة. وهنا أيضًا كانت الشخصيات والموضوعات موحدة، كما كانت الحال فى الميلودراما، وكانت توضع وفقًا لنمط محدد[1]. والواقع أن قطع القصة عند نهاية كل حلقة، ومشكلة إيجاد نوع من الذروة للحوادث فى كل مرة، وتشويق القارىء للمرة القادمة، جعلت الكتاب يكتسبون نوعًا من الخبرة بالأسلوب المسرحى، ويأخذون عن المؤلف الدرامى طريقة العرض المجزأة إلى مناظر منفصلة. وهكذا نجد أن إلكسندر دوما، الذى كان أستاذًا فى خلق الشعور بالتوتر الدرامى، كان فى الوقت ذاته بارعًا فى أسلوب العرض المسلسل. ذلك لأنه كلما كان سير الأحداث فى رواية مسلسلة أكثر درامية، كان تأثيرها فى جمهورها أعظم. ولكن استمرار القصة من يوم إلى يوم، ونشر الأجزاء المنفصلة عادة دون خطة دقيقة، ودون أن يكون من الممكن تغيير ما ظهر من قبل وبعث الانسجام بينه وبين الحلقات اللاحقة، أدى من جهة أخرى إلى أسلوب ارتجالى مفكك، يروى فيه المؤلف الأحداث بطريقة "غير درامية"، وإلى تيار لا نهاية له من الحوادث، وتصوير غير عضوى، بل متناقض فى كثير من الأحيان، للشخصيات. وضاعت جميع معالم فن "الإعداد" وأسلوب التوجيه النفسى الذى يبدو طبيعيًا غير متكلف ولا مقصود. وفى كثير من الأحيان تبدو التحولات فى القصة، وتغير اتجاه الشخصيات، مبالغًا فيها، كما أن الشخصيات الثانوية التى كانت تظهر خلال القصة، كثيرًا ما كانت تظهر بطريقة مفاجئة أكثر مما ينبغى، لأن الكاتب لم "يمهد لها الطريق" فى الوقت المناسب. بل أن بلزاك نفسه كثيرًا ما كان يقع فى خطأ إدخال شخصيات دون إعداد القارىء لها مقدمًا، على الرغم من أنه قد عاب هذا الأسلوب الارتجالى بعينه على رواية "دير بارما Chartreuse de Parme"[2]. ومع ذلك فإن البناء المفكك

---

[1] Nora Atkinson : Eugène Sue et le roman – feuilleton, 1929, p. 211; Alfred Nettement : Etudes critique sur le feuilleton – roman, 1845, I, p. 16.

[2] من أشهر وأعظم روايات ستاندال. ظهرت عام ١٨٣٩. (المترجم)

عند ستاندال كان نتيجة لاتباعه طريقة هى فى أساسها مجزأة، شعبية، وأخذه بأسلوب رواية الحوادث بطريقة غير درامية[1]، على حين أن هذه الطريقة عند بلزاك، الذى كان مثله الأعلى هو الرواية ذات القالب الدرامى، كانت عيبًا ناتجًا عن طريقته الصحفية فى الكتابة، وعن أسلوب حياته الذى كان يصرف فيه ما فى الجيب يومًا بيوم. وعلى أية حال فإن مسألة كون التصنيع فى الأدب نتيجة للصحافة، وإرجاع الطابع النمطى الجامد فى الرواية الخفيفة إلى المسلسلات الصحفية، هى مسألة ينبغى أن تترك دون أن يبت فيها. ذلك لأن اصطباغ هذا الشكل الأدبى بصبغة تقليدية ثابتة كان قد استمر وقتًا طويلاً من قبل، كما يتضح من دراسة أسلوب فترتى الإمبراطورية وعودة الملكية[2].

لقد كانت الرواية المسلسلة تعنى اصطباغ الأدب بالصبغة الديمقراطية على نحو لم يسبق له من قبل نظير، وكانت تعنى جعل جمهور القراء كله على مستوى واحد تقريبًا. فلم يحدث من قبل أبدًا أن لقى فن مثل هذا الاعتراف الإجماعى من مستويات اجتماعية متباينة إلى هذا الحد، وقوبل بمثل هذه المشاعر المتماثلة. بل إن سانت بيف نفسه قد امتدح فى مؤلف "أسرار باريس" صفات يأسف لافتقار بلزاك إليها. ولقد كان انتشار الاشتراكية يسير مع نمو جمهور القراء جنبًا إلى جنب، ولكن نظرة "أوجين سو" الديمقراطية، وإيمانه بالغاية الاجتماعية للفن، لا يفسر نجاح رواياته إلا تفسيرًا جزئيًا. بل إنه لمن الغريب - على عكس ذلك - أن نرى هذا الكاتب المحبب إلى نفوس جمهور كان أغلبه بورجوازيًا يتغنى بحماسة "بالعامل النبيل"، ويصب جام غضبه على "فظائع الرأسمالية". وأقصى ما يمكن أن يفسره الهدف الإنسانى الذى استهدف، وما أخذه على عاتقه فى أعماله من كشف عن جراح الجسم المريض للمجتمع، هو ذلك التعاطف الذى كانت تعامله به الصحافة التقدمية، مثل صحيفة " Globe " وصحيفة Démocratie Pacifique (الديمقراطية السلمية) و Revue Indépendante (المجلة المستقلة) وPhallange

---

[1] Cf. Maurice Bardèche : Stendhal romancier, 1947 .

[2] André Breton : Le Roman français au 19e siècle, I, 1901, pp. 6 – 7. 73; Maurice Bardèche : Balzac romancier, 1947, pp. 2 – 8, 12 – 13 .

(الأنصار) وأتباعها. أما أغلبية قرائه فكانوا على الأرجح يقتصرون على تقبل اتجاهاته الاشتراكية وسط المجموع العام لكتاباته. ولكن ليس من شك فى أن هذا القطاع من الجمهور كان هو ذاته يأخذ مسألة معالجة الأدب للمشكلات الاجتماعية للعصر قضية مسلمًا بها. فالفكرة التى أكدتها مدام دى ستايل، والقائلة أن الأدب هو التعبير عن المجتمع، أصبحت تلقى اعترافًا من الجميع، وصارت من بديهيات النقد الأدبى الفرنسى. وهكذا فإنه منذ عام ١٨٣٠ فصاعدًا أصبح من المألوف تمامًا الحكم على العمل الأدبى من وجهة نظر علاقته بالمشكلات السياسية والاجتماعية الجارية، ولم يعد أحد باستثناء الجماعة الضئيلة نسبيًا التى تنادى بشعار "الفن لأجل الفن" يجد غضاضة فى أن يرى الفن خاضعًا للغايات السياسية. وأغلب الظن أنه لا يوجد عصر كان فيه نطاق النقد الفنى غير النفعى، والشكلى البحت، ضئيلاً بقدر ما كان فى تلك الفترة[١].

لقد كان الجزء الأهم والأكبر للأعمال الفنية حتى عام ١٨٤٨ ينتمى إلى المدرسة الإيجابية، أما بعد عام ١٨٤٨ فأصبح ينتمى إلى المدرسة السلبية. فخيبة الأمل عند ستاندال كانت لا تزال عدوانية ، منبسطة، فوضوية، على حين أن استسلام فلوبير كان سلبيًا، عدميًا، مركزًا حول الأنا. وحتى فى داخل الحركة الرومانتيكية، لم يعد اتجاه "الفن لأجل الفن" عند تيوفيل جوتييه وجيرار دى نيرفال هو المسيطر. فقد انقضى تمامًا عهد النوع القديم من الرومانتيكية، ذلك النوع الصوفى المحير، الذى لا ينتمى إلى هذا العالم. صحيح أن الرومانتيكية قد استمرت، ولكنها تبدلت وأعيد تفسيرها. وتحول الاتجاه المضاد للكنيسة ولحركة الملكية الشرعية، وهو الاتجاه الذى ظهر واضحًا عند نهاية فترة عودة الملكية، إلى فلسفة أكثر ثورية. وتخلى معظم الرومانتيكيين عن "الفن الخالص"؛ فانضموا إلى اتباع سان سيمون وفوريه[٢]. ونادت الشخصيات الرئيسية — وهى هيجو ولا مارتين وجورج ساند — بمذهب إيجابى فى الفن، ووضعت نفسها تحت تصرف الفن "الجماهيرى" الذى كان يطالب به الاشتراكيون. وانتصر الشعب، وأصبحت الدعوة تتجه الآن إلى

(١) Ch. – M. des Granges : La Presse littéraire sous la Restauration, 1907, p. 22.

(٢) H. J. Hunt : Le Socialisme et le romantisme en France, 1935, pp. 195, 340.

التعبير عن التغير الثورى فى الفن بدوره. ولم يكن جورج ساند وأوجين سو هما وحدهما اللذين أصبحا اشتراكيين، كما لم يكن لامارتين وهيجو هما وحدهما اللذين أصبحا متحمسين للشعب،بل أن كتابا مثل سكريب Scribe ودوما Dumas وموسيه ومريميه Mérimee وبلزاك أخذوا يتوددون إلى الأفكار الاشتراكية[1]. ولكن سرعان ما انتهى هذا التودد: فكما أن ملكية يوليو ابتعدت عن المثل العليا الديمقراطية للثورة وأصبحت نظام الحكم الخاص بالبورجوازية المحافظة، فقد ابتعد الرومانتيكيون بدورهم عن الاشتراكية وعادوا إلى نظراتهم القديمة إلى الفن وإن كان ذلك فى صورة معدلة. وفى النهاية لم يظل كاتب كبير واحد على ولائه للمثل الأعلى الاشتراكى، وبدا مؤقتًا أن قضية "الفن الجماهيرى" أصبحت خاسرة. فقد استسلم الفن الرومانتيكى، وأصبح أشد خضوعًا وأقرب إلى روح الطبقة الوسطى، وظهرت تحت قيادة لامارتين وهيجو وفينيى وموسيه نزعة رومانتيكية أكاديمية محافظة من جهة، ورومانتيكية صالونات متأنقة من جهة أخرى. وكبح جماح روح التمرد المتوحشة العنيفة التى كانت تميز رومانتيكية الفترة السابقة، وأصبحت البورجوازية تبدى اهتمامًا متحمسًا بهذه الرومانتيكية الجديدة، التى أصبحت الآن، فى جانب منها، خاضعة لقيود أكاديمية، حتى كاد اتجاهها العام أن يصبح "كلاسيكيًا"، كما أصبحت فى جانب آخر ممتزجة بنزعة الكبر والخيلاء (dandyism) المميزة لتلاميذ بايرون[2]. وكان سانت بيف وفيلمان وبيلوز Buloz هم أكبر أقطاب العالم الأدبى البورجوازى الجديد، الذى كان ذا صبغة رومانتيكية، وإن كان ذا عقلية أكاديمية، كما كانت صحيفتا Revue des Deux Mondes, Journal des Débats هما الناطقتين رسميًا باسمه[3].

ومع ذلك فقد ظلت الرومانتيكية تبدو فى نظر بعض قطاعات الجمهور عنيفة طاغية أكثر مما ينبغى، وهؤلاء هم الذين وضعوا محلها نزعة كلاسيكية جديدة، تتميز بروحها الواقعية، وبأنها بورجوازية بالمعنى الدقيق. وتتمثل هذه

---

(1) Ibid., pp. 203 – 4. Albert Cassagne : La Théorie de l'art pour l'art en France, 1906, pp. 61 – 71.

(2) Cf. Edmond Estève : Byron et le romantisme franc., 1907, p. 228.

(3) Cf. Pierre Moreau : Le Classicisme des romantiques, 1932, pp. 242 ff.

النزعة فيما يسمى "بمدرسة العقل السليم école de bon sens"، واتجاه "الوسط العدل" في المجال الجمالي. وكانت أوضح التعبيرات عن هذه المدرسة الجديدة في الذوق هي نجاح بونسار Ponsard[1]، وإحياء "التراجيديا الكلاسيكية" والنجاح الكبير الذي أحرزته "راشيل Rachel"[2] فقد كانت هناك رغبة في استنشاق الهواء النقي مرة أخرى، بعد المبالغات "المريضة" والجو المفرط في الحرارة والانفعال. وكانت الرغبة تتجه إلى ظهور شخصيات متوازنة، معتدلة، مستقيمة، ومشاعر وانفعالات سوية يمكن أن يفهمها الجميع، وفلسفة للتوازن والنظام والطريق الوسط، أي بالاختصار ظهور أدب يتخلى عن الرومانتيكية بما فيها من إثارة، وأفكار شاذة، وأسلوب غريب. ولقد كان عام ١٨٤٣ هو العام الذي نجحت فيه مسرحية "لوكريس Lucrèce" وأخفقت فيه مسرحية "بورجراف Burgraves"، وهذا لا يعني انتصار بونسار على هيجو فحسب، بل يعني أيضًا انتصار سكريب ودوما وآنجر Ingres وأمثالهم على ستاندال وبلزاك وديلاكروا. فالطبقة الوسطى لم تكن تريد من الفن أن يصدمها بعنف، بل كانت تريد منه الترفيه، وهي لم تكن ترى في الشاعر "عرافًا متنبئًا"، بل كانت ترى فيه شخصًا يجلب لها المتعة. وهكذا جاء من بعد "آنجر" عدد هائل من المصورين المتمسكين بالتقاليد الأصيلة، والذين كانوا مع ذلك أكاديميين إلى حد يبعث على السأم. كما جاء بعد بونسار كتاب يعتمد عليهم، كانت أعمالهم تشغل مسارح الدولة والمسارح المحلية، ولكن لم تكن لهم أهمية. فالهدف المطلوب هو التسلية والهدوء، وعلى هذا النحو حدث تغير مناظر في وجهة نظر الفن "الخالص"، غير السياسي.

لقد انبثقت حركة "الفن لأجل الفن" من الرومانتيكية، وكانت تمثل واحدا من أسلحتها في صراعها من أجل الحرية. فهي نتيجة النظرية الجمالية والرومانتيكية، وهي إلى حد ما الحصيلة الجامعة لهذه النظرية. وفيما تحول ما كان

---

[1] شاعر درامي فرنسي، ألف مسرحيات حارب فيها تطرف الرومانتيكية، منها "لوكريس"، و"الشرف والمال"، و"شارلوت كورداي". (المترجم)

[2] اليزا فيلكس، الملقبة بمدموازيل راشيل (١٨٢٠ - ١٨٥٨) مؤلفة تراجيدية فرنسية، أسهمت في إحياء التراجيديا الكلاسيكية في المسرح. (المترجم)

فى الأصل مجرد تمرد على القواعد الكلاسيكية إلى تمرد على كل الروابط الخارجية، وتحرر من كل القيم غير الفنية، الأخلاقية منها والعقلية. فالحرية فى نظر جوتييه كانت تعنى الاستقلال عن معايير الطبقة الوسطى، وعدم الاهتمام بمثلها العليا النفعية، ورفض الاشتراك فى تحقيق هذه المثل العليا. وهكذا أصبح شعار "الفن لأجل الفن" بالنسبة إلى الرومانتيكيين هو البرج العاجى الذى ينعزلون فيه عن جميع الشئون العملية، وبذلك كانوا يحققون لأنفسهم هدوء الموقف التأملى البحت وترفعه على حساب التفاهم مع النظام السائد. ولقد كانت الطبقة الوسطى حتى عام ١٨٣٠ تأمل أن يعمل الفن على تحقيق مثلها العليا، ومن ثم فإنها قبلت الفن بوصفه أداة للدعاية السياسية. وهكذا كتبت صحيفة "جلوب" فى عام ١٨٢٥ تقول : "إن الإنسان لم يخلق لكى يغنى، ويؤمن ويحب فحسب.. فليست الحياة منفى، وإنما هى نداء إلى العمل.."[1] ولكن البورجوازية أصبحت بعد عام ١٨٣٠ ترتاب فى الفنان، وتفضل التحالف السابق. وأصبح من رأى صحيفة Révue des Deux Mondes الآن أنه ليس من الضرورى للفنان أن تكون له آراؤه السياسية والاجتماعية الخاصة، بل أن هذا فى الواقع أمر غير مرغوب فيه. وكانت تلك هى وجهة النظر التى يمثلها أكبر نقاد تلك الفترة، مثل جوستاف بلانش Gustave Planche ونيزار Nisard وكوزان Cousin[2]. وعملت الطبقة الوسطى على تبنى حركة "الفن لأجل الفن"، فأكدت الطابع المثالى للفن، والمركز السامى، المترفع عن السياسة، للفنان، وحبسته فى قفص ذهبى. وعاد كوزان إلى فكرة الاستقلال الذاتى فى فلسفة كانت، وأحيا نظرية "تنزه" الفن. وفى هذا الصدد اتضحت الفائدة الكبرى للاتجاه إلى التخصص، الذى أخذت أهميته تزداد فى النظام الرأسمالى. والواقع أن حركة "الفن لأجل الفن" هى، فى جانب منها، تعبير عن تقسيم العمل الذى أخذ يتقدم مع التصنيع جنبًا إلى جنب، وهى فى جانب آخر حصن يحتمى به الفن من خطر التهام الحياة الصناعية الآلية له. فهى تعنى، من جهة صبغ الفن

---

(1) مقال لشارل ريموزا Charles Rémusat بتاريخ ١٢ مارس ١٨٢٥ - اقتبسه كاسانى A. Cassagne فى المرجع المذكور من قبل ص٣٧.

(2) A. Cassagne, ibid .

بصيغة عقلانية لا مجال فيها للسحر والخيال، وتضييق نطاقه، ولكنها فى الآن نفسه محاولة للاحتفاظ بطابعه الفردى وتلقائيته، على الرغم من اصطباغ كل شيء فى الحياة بالصبغة الآلية.

ولا جدال فى أن حركة "الفن لأجل الفن" تمثل أعقد المشكلات فى ميدان علم الجمال بأسره. فهى أقوى تعبير عن الطابع الثنائى، المنقسم على نفسه روحيًا، للنظرة الفنية. فهل الفن غاية فى ذاته، أم أنه مجرد وسيلة لغاية؟ تختلف الإجابة عن هذا السؤال تبعًا للموقف التاريخى والاجتماعى الخاص الذى يجد فيه المرء نفسه، بل أيضًا تبعًا للعنصر الذى يركز عليه المرء اهتمامه فى التركيب المعقد للفن. فالبعض قد شبه العمل الفنى بنافذة يطل المرء من خلالها على الحياة دون ما حاجة إلى إيضاح تركيب زجاج النافذة ذاته، أو مدى شفافيته أو لونه[1]. وتبعًا لهذا التشبيه يبدو العمل الفنى مجرد أداة للملاحظة والمعرفة، أى لوح زجاجى أو منظار لا أهمية له فى ذاته، ولا قيمة له إلا من حيث هو وسيلة لغاية. ولكن كما أن المرء يستطيع أن يركز انتباهه على تركيب اللوح الزجاجى، دون اهتمام بالصورة التى تظهر على الجانب الآخر من النافذة، فكذلك يمكن النظر إلى العمل الفنى على أنه بناء شكلى مستقل يوجد لذاته، بوصفه كيانًا مترابطًا ذا دلالة، كاملاً متكاملاً فى ذاته، تؤدى فيه كل التفسيرات التى تتعدى نطاق هذا الكيان ذاته، وكل "تأمل عبر النافذة"، إلى الحد من تذوقنا لتماسكه الروحى. وبين وجهتى النظر هاتين يتأرجح هدف العمل الفنى على الدوام، أعنى بين النظر إليه على أنه كيان مستقل، منفصل عن كل واقع خارج عن نطاق العمل ذاته، والنظر إليه على أنه وظيفة تتحكم فيها الحياة والمجتمع والضرورة العملية. ولو تأملنا الأمر من وجهة نظر التجربة الجمالية المباشرة، لبدا لنا أن الاستقلال والاكتفاء الذاتى هما اللذان يكونان ماهية العمل الفنى، إذ أن الفن لا يستطيع أن يحقق إيهامًا كاملاً إلا بانعزاله عن الواقع وحلوله تماما محل الواقع. غير أن هذا الإيهام ليس هو المضمون الكامل للفن بأية حال. وكثيرا مالا يكون له دور فى التأثير الذى يحدثه. فأعظم الأعمال الفنية تتخلى عن

---

[1] José Ortega Y Gasset : La Dehumanizacion del Arte, 1925, P. 19 .

النزعة الإيهامية الخداعة المميزة لعالم جمالى منطو على ذاته، وتشير إلى ما يقع خارجها. وهى تدخل فى علاقة مباشرة بالمشكلات الكبرى لعصرها، وتبحث دائمًا عن إجابة لهذين السؤالين: كيف يمكن أن تحقق الحياة البشرية لنفسها هدفها، وكيف يمكننا أن نشارك فى تحقيق هذا الهدف؟

وأشد مفارقات العمل الفنى غموضًا هى أنه يبدو موجودًا لذاته، ومع ذلك لا يبدو موجودًا لذاته، وأنه يخاطب جمهورًا عينيًا تتحكم فيه الظروف التاريخية والاجتماعية، ولكنه يبدو فى الوقت ذاته وكأنه لايريد أن يعرف أى جمهور على الإطلاق. فتارة يبدو "الحائط الرابع" للمسرح أشد المقدمات طبيعية، وتارة أخرى يبدو أشد الأوهام الجمالية إغراقًا فى الخيال. ولو تم القضاء على هذا الوهم برأى أو هدف أخلاقى أو مقصد عملى يحول من جهة دون الاستمتاع الكامل الخالص بالفن، فإن هذا يؤدى — من جهة أخرى — إلى اندماج المشاهد أو القارئ لأول مرة اندماجًا حقيقيًا فى العمل، واستيعابه لوجوده الكامل. ومع ذلك فليس للاختيار بين هذا الموقف أو ذاك شأن بالمقصد الفعلى للفنان. فحتى أشد الأعمال تحيزا من الوجهة السياسية والأخلاقية يمكن أن ينظر إليها على أنها فن بحت، أى على أنها بناء شكلى مجرد، بشرط أن تكون من الأصل عملاً فنيًا. ومن جهة أخرى فإن كل نتاج فنى، حتى ذلك الذى لم يربط مبدعه بينه وبين أى قصد عملى على الإطلاق، يمكن أن يعد تعبيرًا عن السببية الاجتماعية وأداة لها. فعلى الرغم من نزعة دانتى الإيجابية، فمن الممكن تفسير "الكوميديا الآلهية" تفسيرًا جماليًا خالصًا، مثلما أن من الممكن تفسير "مدام بوفارى" التربية الوجدانية Education sentimentale " تفسيرًا اجتماعيًا، على الرغم من نزعة فلوبير الشكلية.

ولقد كانت التيارات الفنية الرئيسية حوالى عام ١٨٣٠ — وهى "الفن الاجتماعى"، و"مدرسة العقل السليم" و"الفن لأجل الفن" — ترتبط بعضها ببعض بطرق معقدة متناقضة فى العادة. وقد تحكمت هذه المتناقضات فى علاقة أتباع سان سيمون وفورييه بالرومانتيكية من جهة، وبالكلاسيكية البورجوازية من جهة أخرى. فهم قد رفضوا الرومانتيكية نظرا إلى شغفها بالكنيسة والملكية، وإلى نظرتها الخيالية البعيدة عن الواقع، ونزعتها الفردية الأنانية، ولكن السبب الرئيسى لرفضهم إياها

كـان مـبدأها السـلبى المستسـلم، "والفـن لأجـل الفن". ومع ذلك فقد كانوا من جهة أخـرى يـتعاطفون مع الرومانتيكية بسبب نزعتها التحررية وأخذها بمبدأ حرية الفن وتلقائيـته، وتمـردها على القواعد والسلطات الكلاسيكية. ولكنهم كانوا يشعرون أيضًا بالإعجـاب الشـديد نحـو جهـود الرومانتيكـية فى مجال النزعة الطبيعية، فرأوا فى هـذه الـنزعة الطبيعـية تشـابهًا مـع مـزاجهم الإيجـابى الصـريح. وكـان التشابه بين الاشـتراكية والـنزعة الطبيعـية هـو السـبب الرئيسى لإعجابهم ببلزاك، الذى أصدروا على أعماله حكمًا رفيعًا إلى حد بعيد، ولاسيما فى المرحلة الأولى من حياته الفنية[1]. ويرتـبط بهـذه المشـاعر المتعارضة نحو الرومانتيكية، موقف متناقض على نفس النحو تجـاه الـنزعة الكلاسـيكية الـبورجوازية؛ ذلـك لأن الاعـتراف بالـنزعة التحررية فى الفهـم الرومانتـيكى للفـن يـؤدى آليًا إلى إدانة العودة إلى النماذج الكلاسيكية فى الفن الـبورجوازى، عـلى حـين أن الـنفور مـن هوائـية الشـعر الرومانتـيكى، والمسـرح الرومانتـيكى بوجـه خـاص، ومـن مبالغاتهما، يتجلى فى موافقتهم جزئيًا على نزعة بونسـار الكلاسيكية[2]. ولقد كان للبورجوازية والرومانتيكية موقف مناظر لهذا الموقف غـير المسـتقر مـن جانـب الاشـتراكيين: إذ نجد البورجوازيين يوزعون إعجابهم بين الرومانتيكـية الأكاديمـية ودرامـا بونسـار، وبالمثل كان الرومانتيكيون يتأرجحون بين الـنزعة الإيجابـية وبـين "الفـن لأجـل الفـن". وكـان هناك اتجاه رابع، هو أهم هذه الاتجاهـات جمـيعًا مـن الوجهـة التاريخية، يمر عبرالاتجاهات الثلاثة السابقة، هو الـنزعة الطبيعية عند ستاندال وبلزاك. وكانت العلاقة بين هذه النزعة الطبيعية وبين الرومانتيكـية مـزدوجة الاتجـاه بدورها. وهذا الاتجاه المزدوج يناظر، قبل كل شىء، الانقسـام الـذى يقـوم عـادة بين جيلين متعاقبين أو تيارين عقليين متتاليين. فالنزعة الطبيعـية كانـت اسـتمرارًا للرومانتيكـية وانحـلالاً لها فى الآن نفسه، وكان ستاندال وبلزاك هما وريثيها الأكثر شرعية، وهما فى الوقت ذاته أشد خصومها عنفًا.

إن الـنزعة الطبيعـية ليسـت فهمـا متجانسًا واضح المعالم للفن، يرتكز دائمًا عـلى نفـس الفكـرة عـن الطبـيعة، بـل هى تتغير مع العصور، فتستهدف دائمًا غاية

---

[1] H. Hunt, op. cit., pp. 157 – 8 .

[2] Ibid., p. 174 .

خاصة مباشرة، وتهتم دائمًا بهدف ملموس، وتقصر تفسيرها للحياة على ظواهر خاصة. والمرء لا يجهر بإيمانه بالنزعة الطبيعية، لأنه يرى "قبليًا" أن التصوير المحاكى للطبيعة أكثر فنية من التصوير الزخرفى، بل لأنه يكتشف سمة أو اتجاهًا فى الواقع يود أن يزيده تأكيدًا ويود أن يساعد على تحقيقه أو يكافحه. مثل هذا الكشف ليس فى ذاته نتيجة ملاحظة مقيدة بالطبيعة، بل إن الاهتمام بالنزعة الطبيعية هو، على العكس من ذلك، نتيجة لمثل هذا الكشف. وقد بدأ جيل ١٨٣٠ حياته الأدبية بأن أدرك أن تركيب المجتمع قد طرأ عليه تغير تام، فقبل هذا التغير جزئيًا، وعارضه جزئيًا، ولكنه على أية حال اتخذ منه موقفًا يتميز بالإيجابية المتطرفة. وكان اتجاهه إلى النزعة الطبيعية نتيجة لهذه الإيجابية. فالنزعة الطبيعية لا تستهدف الواقع ككل، أو "الطبيعة" أو "الحياة" بوجه عام، بل تستهدف الحياة الاجتماعية بوجه خاص، أى ذلك المجال من مجالات الواقع الذى أصبحت له أهمية خاصة بالنسبة إلى هذا الجيل. وهكذا أخذ ستاندال وبلزاك على عاتقهما تصوير المجتمع الجديد المتغير، وأدى بهما استهداف التعبير عما فيه من سمات جديدة وفريدة إلى النزعة الطبيعية، وتحكم فى نظرتهما إلى الحقيقة الفنية. وإذن فالوعى الاجتماعى لجيل ١٨٣٠، وحساسيته للظواهر المرتبطة بالمصالح الاجتماعية، وإدراكه اللماح للتغيرات والتحولات فى القيم الاجتماعية، كل ذلك جعل كتابه مبدعى الرواية الاجتماعية والنزعة الطبيعية الحديثة.

إن تاريخ الرواية يبدأ بملاحم الفروسية فى العصور الوسطى. وصحيح أن هذه الملاحم لم تكن لها إلا صلة واهية بالرواية الحديثة بوجه عام، ولكن بناءها التراكمى وطريقتها فى السرد المتصل الذى يضم مغامرة وحلقة بعد الأخرى، هما المصدر الأول لتراث استمر محفوظًا، لا فى رواية المشردين (Picaresque novel) أو الرواية البطولية والرعوية فى عصر النهضة والباروك فحسب، بل أيضًا فى رواية المغامرات فى القرن التاسع عشر، وفى تصوير تيار الحياة والتجربة فى روايات بروست وجويس إلى حد ما. والواقع أن هذا البناء الذى تتميز به الرواية يرتبط بالاتجاه العام، المميز للعصور الوسطى بأسرها، نحو الشكل التراكمى، وبالنظرة المسيحية إلى الحياة بوصفها ظاهرة غير تراجيدية لا تبلغ ذروتها فى صراعات

درامية منعزلة، وإنما هى أقرب إلى طبيعة الرحلة ذات المراحل المتعددة. ولكنه يرتبط قبل كل شىء بتلاوة الشعر فى العصور الوسطى. وأدت الطباعة، أى القراءة المباشرة للكتب، والفهم الأكثر تركيزًا، السائد عن الفن فى عصر النهضة، إلى حلول طريقة فى العرض تتسم بإحكام أعظم وتفكك أقل، محل أسلوب السرد المتوسع. وعلى الرغم من أن بناء رواية دون كيخوته كان فى أساسه مماثلاً لروايات مشاهد المغامرات، فإنها تعد نقدًا لرواية الفروسية المبالغ فيها، حتى من وجهة النظر الشكلية الخالصة. ولكن أول خطوة فى التغير الحاسم نحو توحيد الرواية وتبسيطها، أتت على يد النزعة الكلاسيكية الفرنسية. صحيح أن رواية "أميرة كليف Princesse de Clèves " تعد مثلاً منعزلاً، إذ أن الروايات البطولية والرعوية فى القرن السابع عشر كانت لا تزال تنتمى إلى فئة قصص المغامرات المعروفة فى العصور الوسطى، بما فيه من تراكم للحوادث أشبه بالسيل المنهمر. ومع ذلك فإن هذه الرواية التى هى أعظم أعمال مدام دى لافايت، قد تحققت فيها فكرة الرواية الغرامية، ذات الموضوع الموحد والذروة الدرامية، وكذلك فكرة التحليل النفسانى لصراع واحد، وأصبحت هذه الفكرة إمكانًا يمكن تحقيقه فى أى وقت. أما رواية المغامرات فأصبحت تمثل الآن نوعًا أدبيًا من المرتبة الثانية . فمكانها خارج حدود الفن الذى يستهدف تمثيل موضوع ما، وهى تتميز بانعدام الدلالة والافتقار إلى المسئولية. ولقد كانت القراءات الرئيسية لأرستقراطية البلاط هى "قورش الأكبر Grand Cyrus وآستريه Astrée "[1]، غير أن الناس كانوا يقرءونها فى غيبة عن الأعين. ويقبلون عليهما وكأنهم مقبلون على ارتكاب رذيلة، أو على الأقل يرتكبون عملا ينم عن ضعف لا داعى للتباهى به. وقد ذكر بوسويه Bossuet فى كلمة الرثاء التى ألقاها فى جنازة "آنرييت دانجلوتير Henriette d'Angleterre " أن من محاسن المتوفاة عدم اكتراثها بالروايات المستحدثة وأبطالها الحمقى. وهذا كاف للدلالة على الطريقة التى كان يحكم بها علنا على هذا النوع الأدبى. ومع ذلك فإن

---

(1) الأولى رواية مغامرات عن حياة الامبراطور الفارس المشهور، ابن قمبيز الأول، والثانية رواية رعوية للكاتب "دونوريه دورفيه"، الذى عاش فى أوائل القرن السابع عشر وكان لها تأثير كبير فى الأدب الفرنسى اللاحق. (المترجم)

الطبقة الأرستقراطية لم تكن تنقاد، فيما يتعلق بمتعها الخاصة، للقواعد الكلاسيكية للفن، بل كانت غارقة فى الاستمتاع بالمغامرات والمبالغات بنفس الانطلاق الذى كانت عليه دائمًا.

ولقد ظلت الرواية فى القرن الثامن عشر تنتمى أساسًا إلى النمط المجزأ، المنقسم إلى مشاهد متلاحقة. فكانت رواية "جيل بلاس Gil Blas " و"الشيطان الأعرج Diable boiteux "[1]، بل روايات فولتير أيضًا، على الرغم من صغر حجمها، مبنية على طريقة الحلقات المسلسلة، كما أن "جليفر" و"روبنسون كروزو" كانا مثلين واضحين تمامًا للمبدأ التراكمى. بل أن "مانون ليسكو" و"حياة ماريان Vie de Marianne" و"الارتباطات الخطرة Liaisons dangereuses "[2]. ظلت تمثل أشكالاً انتقالية بين قصص المغامرات القديمة والرواية الغرامية، التى أصبحت بالتدريج هى النوع الأدبى الرئيسى، وبدأت تسود الأدب فى فترة الرومانتيكية المسبقة. وبظهور "كلاريسا هارلو Clarissa Harlowe "[3] و"الويز الجديدة Nouvelle Heloïse"[4] و"فيرتر"، انتصر المبدأ الدرامى فى الرواية، وبدأ تطور سيبلغ فيما بعد ذروته فى أعمال مثل "مدام بوفارى" لفلوبير "وأنا كارنينا" لتولستوى. وأصبح الانتباه الآن مركزًا على الحركة النفسية للقصة، أما الحوادث الخارجية فلم تكن تلقى اهتماما إلا بقدر ما تحدث من استجابات نفسية أو روحية. ولقد كانت سيطرة العامل النفسانى للقصة، أما الحوادث الخارجية فلم تكن تلقى اهتمامًا إلا بقدر ما تحدث من استجابات نفسية أو روحية. ولقد كانت سيطرة العامل النفسانى فى الرواية هى أوضح مظاهر عملية الاصطباغ بالصبغة الروحية والذاتية، التى كانت تمر بها ثقافة العصر.

أما رواية "تكوين الشخصية" (Bildungsroman) التى تمثل المرحلة التالية فى التطور، وأهم نوع أدبى، من الوجهة الأسلوبية، فى القرن التاسع عشر،

---

[1] الأولى رواية مغامرات للكاتب لوساج Lesage (١٧٠٧) والثانية رواية ساخرة للكاتب نفسه. (المترجم)

[2] رواية من تأليف "كوريلودى لاكلو Chordelos de Laclos (١٧٨٢). (المترجم)

[3] رواية للكاتب الإنجليزى رتشاردسن (١٧٤٧). (المترجم)

[4] رواية مشهورة لجان جاك روسو (١٧٦١). (المترجم)

فتعبر بصورة أقوى عن الاتجاه إلى الاصطباغ بالصبغة الروحية. فقد أصبحت قصة تطور البطل هى قصة تكوين عالم بأكمله. ولم يكن من الممكن أن يظهر هذا النوع من الرواية إلا فى عصر أصبحت فيه الثقافة الفردية أهم مصادر الثقافة جميعًا، وكان لابد أن يظهر هذا النوع من الرواية فى ألمانيا، حيث كانت جذور الثقافة المشتركة أقرب ما تكون إلى السطحية. وعلى أية حال فإن رواية "فيلهلم مايستر" لجوته كانت أول رواية "تكوين للشخصية" بأدق معانى الكلمة، حتى لو كانت أصول هذا النوع قد وجدت فى أعمال سابقة، ولاسيما تلك الأعمال التى تحمل طابع المشاهد المتلاحقة، مثل "توم جونس" لفيلدنج "وتريسترام شاندى" لسترن.

ولقد أصبحت الرواية هى النوع الأدبى الرئيسى فى القرن الثامن عشر، لأنها تعبر على أشمل وأعمق نحو ممكن عن المشكلة الثقافية للعصر — ألا وهى التضاد بين النزعة الفردية والمجتمع. فلا يوجد نوع أدبى آخر تتجلى فيه صراعات المجتمع البورجوازى بمثل هذا الوضوح، أو يوصف فيه نضال الفرد وهزائمه بمثل هذه الإثارة. ومن هنا لم يكن من المستغرب أن يصف فريدرش شليجل الرواية بأنها النوع الأدبى الرومانتيكى بالمعنى الصحيح. ذلك لأن الرومانتيكية وجدت فيها أفضل تصوير ممكن للصراع بين الفرد والعالم، وبين الأحلام والحياة الواقعية، والشعر والنثر، ووجدت فيها أعمق تعبير عن ذلك الاستسلام الذى كانت ترى أنه الحل الوحيد لهذا الصراع. أما فى "فيلهلم مايستر" فقد وجد جوته حلا مضادًا تمامًا للحل الرومانتيكى. وكان عمله يمثل القمة التى بلغها تاريخ الرواية فى القرن الثامن عشر، كما كان هو النموذج الأول الذى يمكن أن ترد إليه، بطريق مباشر أو غير مباشر، أهم الأعمال التى تمثل هذا النوع، مثل "الأحمر والأسود Le Rouge et le Noir[1]" والأوهام الضائعة Les illusions Perdues [2] و"التربية الوجدانية[3]" وهينريش الأخضر Gruene Heinrich " بل كان فى الوقت ذاته أول نقد هام للرومانتيكية بوصفها طريقة فى الحياة. فهنا يشير جوته إلى أن انصراف

---

[1] رواية لستاندال (١٨٣١) (المترجم)

[2] رواية لبلزاك (١٨٣٧) (المترجم)

[3] رواية لجوستاف فدوبيسر (١٨٦٩) (المترجم)

الرومانتيكية عن الواقع أمر عقيم تمامًا — وتلك هى الرسالة الحقيقية لهذا العمل، وهو يؤكد أن المرء لا يستطيع أن يوفى العالم حقه إلا إذا كان مرتبطا به ارتباطًا روحيًا، وأن المرء لا يستطيع إصلاح العالم إلا من الداخل. ولم يحاول جوته أن يخفى التباين بين الروح الباطنية والعالم الخارجي، أو أن يتغافل عن التضاد بين الذات الروحية والواقع المألوف، ولكنه اعترف بأن الاحتقار الرومانتيكى للعالم إنما هو هروب من المشكلة الحقيقية[١]. على أن الأدب البورجوازى التالى قد استخف بدعوة جوته إلى أن يحيا الإنسان مع العالم ووفقًا لقواعد العالم، وحولها إلى نداء للتعاون مع العالم دون قيد أو شرط. وتحول التكيف السلمى — الذى ليس مع ذلك تكيفًا مطلقًا — للفرد مع الموقف القائم، إلى روح ذليلة عن التسامح المطلق، وإلى نزعة دنيوية نفعية. ولم يكن لجوته من دور فى هذا التطور إلا بقدر ما عجز عن إدراك استحالة التوفيق بين الأضداد سلميًا، وبقدر ما كان تفاؤله المتسرع إلى حد ما يزكى نفسه آليًا بوصفه أيديولوجية سياسة الاسترضاء والتهدئة البورجوازية. والواقع أن ستاندال وبلزاك قد أدركا التوترات بمزيد من الدقة، وحكما على الموقف بإحساس بالواقع أشد إرهافًا مما كان لدى جوته. فالرواية الاجتماعية، التى سجلا فيها استبصاراتهما، كانت خطوة أدت إلى تجاوز "رواية خيبة الأمل" الرومانتيكية، بل أدت أيضًا إلى تجاوز "رواية تكوين الشخصية" عند جوته. وقد اتخذا موقفا تجاوزا فيه الاحتقار الرومانتيكى للعالم، وانتقاد جوته للرومانتيكية، فى آن واحد. وكان تشاؤمهما ناجمًا عن تحليل للمجتمع خلا تمامًا من الأوهام المتعلقة بإمكان حل المشكلة الاجتماعية .

إن الواقعية التى وصف بها ستاندال وبلزاك الموقف، وفهمهما للديالكتيك الذى يحرك المجتمع، لم يكن له نظير فى أدب تلك الفترة، ولكن فكرة الرواية الاجتماعية كانت موجودة فى الجو. فقبل بلزاك بوقت طويل نجد عناوين فرعية مثل "مشاهد من المجتمع المهذب" أو "مشاهد من الحياة الخاصة"[٢]. وقد كتب ستاندال، مشيرا إلى الرواية الاجتماعية فى عصره، فقال: "إن كثيرًا من الشبان

[١] Georg Lukacs : Goethe und seine Zeit, 1947, pp. 39 – 40 .

[٢] M. Bardèche : Balzac romancier, pp. 3, 7 .

يصفون الأمور تمامًا كما تحدث يوميًا فى الأقاليم .. وهذا الوصف لا يسفر عن فن كبير، ولكنه يسفر عن قدر كبير من الحقيقة"[1]. فمنذ وقت طويل كانت هناك بشائر وتجارب. ولكن الرواية الاجتماعية أصبحت، بفضل ستاندال وبلزاك، هى ذاتها الرواية الحديثة. وبدا الآن أن من المستحيل تمامًا تصوير شخصية بمعزل عن المجتمع، وترك هذه الشخصية تتطور خارج بيئة اجتماعية محددة. فحقائق الحياة الاجتماعية تشق طريقها إلى الوعى الإنسانى، ولا يمكن بعد ذلك استبعادها منه. والواقع أن أعظم الأعمال الأدبية فى القرن التاسع عشر، أعنى أعمال ستاندال وبلزاك وفلوبير وديكنز وتولستوى ودستويفسكى، هى روايات اجتماعية، أيًا كانت الفئة الأخرى التى تنتمى إليها. وأصبح وضوح معالم الشخصيات من الوجهة الاجتماعية هو المعيار الذى تكون بفضله حقيقية ومعقولة، كما أن المشكلات الاجتماعية التى تواجهها هذه الشخصيات فى حياتها هى العامل الأول الذى يجعلها موضوعات مناسبة للرواية الجديدة ذات النزعة الطبيعية. فهذا الفهم الاجتماعى للإنسان هو ما اكتشفه كتاب جيل ١٨٣٠ فى مجال الرواية، وهو أكثر ما جذب انتباه مفكر مثل ماركس إلى أعمال بلزاك.

لقد كان ستاندال وبلزاك معا ناقدين قاسيين، بل خبيثين فى كثير من الأحيان، للمجتمع، غير أن أحدهما نقده من وجهة النظر المتحررة، والآخر نقده من وجهة النظر المحافظة. وعلى الرغم من آراء بلزاك الرجعية فقد كان هو الفنان الأكثر تقدمية: فهو يدرك تركيب مجتمع الطبقة الوسطى بمزيد من الدقة، ويصف الاتجاهات التى تمارس تأثيرها فيها وصفًا أكثر موضوعية مما نجده عنده ستاندال، الذى كان أكثر ثورية من الناحية السياسية، ولكن تفكيره وإحساسه العام كان أشد تناقضًا. وربما كان هذا أبلغ مثل فى تاريخ الفن كله، يبرهن بوضوح كامل على أن الخدمة التى يؤديها الفنان للتقدم لا تتوقف على عقيدته وميوله الشخصية بقدر ما تتوقف على قوة تصويره لمشكلات الواقع الاجتماعى ومتناقضاته. فقد كان ستاندال يحكم على عصره وفقًا لمفاهيم القرن الثامن عشر، التى كانت قد أصبحت عتيقة.

---

[1] اقتبسه "حول مارسان Jules Marsan فى كتابه: Stendhal (1932), p. 141 .

وعجز عن إدراك الدلالة الاجتماعية للرأسمالية. وصحيح أن بلزاك كان يرى أن هذه المفاهيم ذاتها تقدمية أكثر مما ينبغى، ولكنه لم يستطع أن يمنع نفسه من وصف المجتمع فى رواياته على نحو يجعل العودة إلى الأوضاع والأفكار السائدة فى عصر ما قبل الثورة الفرنسية مستحيلة تماما. لقد كان ستاندال يرى أن ثقافة عصر التنوير، والعالم العقلى لديدرو وهلفسيوس ودولباك، هو العالم النموذجى الخالد. وكان يعتقد أن تدهوره ظاهرة عابرة، ويؤمن بأن إحياءه فى المستقبل سيجىء فى اليوم الذى يتوقع فيه أن يعترف به هو ذاته كفنان. أما بلزاك فأدرك أن الثقافة القديمة قد انهارت من قبل، واعترف بأن الأرستقراطية ذاتها عجلت بعملية الانهيار هذه، ورأى فى هذه الظاهرة ذاتها علامة على تقدم الرأسمالية الذى لا يقاوم. ولقد كانت نظرة ستاندال إلى العالم سياسية فى أساسها، وركز انتباهه، فى أوصافه للمجتمع، على "مسار العمل فى الدولة"[1] أما بلزاك فيقوم البناء الاجتماعى عنده على الاقتصاد، وهو يستبق نظريات المادية التاريخية إلى حد ما. فهو يدرك تماما أن الأشكال الفعلية للعلم والفن والأخلاق، فضلاً عن السياسة، تتوقف على الواقع المادى، وأن الثقافة البورجوازية بنزعتها الفردية وعقلانيتها، ترجع جذورها إلى البناء الاقتصادى للرأسمالية. أما أن الأوضاع الإقطاعية كانت أقرب إلى مثله الأعلى من الأوضاع البورجوازية الرأسمالية، فهذا أمر لا يؤثر بأية حال فى قيمة استبصاره هذا. فعلى الرغم من تحمسه للملكية القديمة، والكنيسة الكاثوليكية، والمجتمع الأرستقراطى، فإن واقعية نظرته إلى العالم وماديتها كانت من بين الخمائر العقلية التى تمت بواسطتهاإذابة آخر بقايا الإقطاع.

كانت روايات ستاندال سجلات سياسية : فرواية "الأحمر والأسود" هى قصة المجتمع الفرنسى خلال عهد عودة الملكية، ورواية "دير بارما Chartreuse de Parme" هى صورة لأوروبا تحت حكم "الحلف المقدس"، ورواية "لوسيان لوفان Lucien Leuven " تحليل اجتماعى تاريخى لملكية يوليو. ولقد كانت الروايات ذات الخلفية التاريخية السياسية موجودة بدورها فى عهود أسبق بالطبع،

---

[1] M. Bardèche : Stendhal romancier, p. 422 .

ولكـن لم يخطـر بـبالى أى شخص قبل ستاندال أن يجعل من النظام السياسى لعصره موضـوعًا حقيقـيًا لروايـته. فـلم يكـن لـدى أى كاتـب قـبله مثل هذا الوعى باللحظة التاريخـية، أو مـثل هـذا الشـعور القـوى بأن التاريخ لا يتألف إلا من لحظات كهذه فحسـب، وأنـه يكـون سـجلاً متصلاً للأجيال. ولقد استشعر ستاندال عصره على أنه عهـد وعـود وتوقعات لا تتحقق، وطاقات لا تستغل، ومواهب خاب أملها. واستشعر هـذا العصر على أنه مأساة هزلية فظيعة، تقوم فيها الطبقة الوسطى الوصولية بدور لا يقـل وضـاعة عـن دور الأرسـتقراطية المـتآمرة، وعلى أنه دراما سياسية لا يعدو فيها المـثلون جمـيعًا أن يكونوا متآمرين، سواء أكانوا يوصفون بأنهم رجعيون متطرفون أو تقدمـيون. وهـو يتساءل: أليست أية وسيلة، فى مثل هذا العالم الذى يكذب فيه كل شـخص ويـنافق، صـالحة مـا دامـت تـؤدى إلى النجاح؟ إن أهم شىء هو ألا ينخدع المـرء، أى أن يكـذب ويدعـى عـلى نحـو أفضـل مـن الآخـرين. ولقـد كانت روايات سـتاندال العظـيمة تـدور حـول مشـكلة الـنفاق، وحول سر التعامل مع الناس وكيفية حكـم العـالم، فكـل أعمالـه هذه أشبه بكتب مدرسية تعلم الناس الواقعية السياسية، ومقـررات دراسـية فـى تعلـيم الـلا أخلاقـية السياسية. وقد لاحظ بلزاك بالفعل، فى نقـده لسـتاندال، أن روايـة "ديـر بارمـا" هـى نـوع آخر من كتاب "الأمير"، لم يكن ميكافيـلى نفسـه يسـتطيع أن يكتـبه عـلى أى نحو آخر لو كان قد عاش مهاجرا فى إيطالـيا فـى القـرن التاسـع عشـر. والواقـع أن الشعار الميكافيلى الذى وضعه جوليان سـوريل Julien Sorel ، وهو: "من يرغب فى الغايات يرغب فى الوسائل" — هذا الشـعار يجـد هـنا صـيغته الكلاسيكية كما استخدمها بلزاك نفسه مرارًا، ألا وهى أن على المرء أن يقبل قواعد لعبة العالم، إذا شاء أن يكون له فى العالم شأن، وأن يكون له فى اللعبة دور.

إن أهـم مظاهـر اخـتلاف المجـتمع الجديـد عـن المجـتمع القديم، فى نظر سـتاندال، هـى تغـير أشكال الحكم فيه، وانتقال السلطة، وتغير الأهمية الاجتماعية للطـبقات. فالـنظام الـرأسمالى فـى نظـره نـتيجة لإعـادة البـناء السياسى. وهو يصف المجـتمع الفرنسى فى مرحلة من تطوره كانت الطبقة الوسطى قد حققت فيها التفوق الاقتصـادى بـالفعل، ولكـن كـان لا يـزال علـيها أن تكـافح مـن أجـل مكانـتها فـى

المجتمع. وقد صور ستاندال هذا الصراع من وجهة نظر ذاتية، شخصية، بالطريقة التى تبدى بها للطبقة المثقفة الصاعدة. فتشرد جوليان سوريل وغربته هى اللحن المميز لأعماله بأسرها، وهو النغمة الأساسية التى يكتفى بتنويعها وتغيير مفاتيحها فى رواياته الأخرى، ولاسيما فى "دير بارما" و"لوسيان لوفان". وكانت المشكلة الاجتماعية فى رأيه تنحصر فى مصير أولئك الشبان الطموحين ، الصاعدين من الطبقات الدنيا، الذين اقتلعهم تعليمهم من جذورهم، والذين كانوا يجدون أنفسهم بلا مال وبلا اتصالات فى نهاية فترة الثورة والذين خدعتهم الفرص التى أتاحتها لهم الثورة الفرنسية من جهة، وحسن حظ نابوليون من جهة أخرى، فأرادوا أن يقوموا بدور فى المجتمع يتفق مع مواهبهم وطموحهم، ولكنهم اكتشفوا آخر الأمر أن كل سلطة وكل نفوذ وكل المناصب الهامة تشغلها طبقة النبلاء القديمة والطبقة الأرستقراطية المالية الجديدة، وأن التفاهة تحل فى كل مكان محل المواهب الأرفع والذكاء الأعظم. وهكذا فإن المبدأ الذى نادت به الثورة الفرنسية، والقائل : إن كل شخص صانع مصيره، وهى فكرة كانت غريبة تمامًا عن "العهد البائد"، ولكنها كانت مألوفة تمامًا لدى الشباب الثورى فى تلك الفترة — هذا المبدأ فقد صلاحيته ولم يعد ساريًا. وهو لا يكف عن ترديد أنه لو كان جوليان سوريل قد عاش قبل ذلك العهد بعشرين عامًا، لتشكل مصيره على نحو مختلف كل الاختلاف، إذ كان عندئذ يستطيع أن يصل إلى رتبة المقدم (كولونيل) وهو فى الخامسة والعشرين، وإلى رتبة اللواء (جنرال) وهو فى الخامسة والثلاثين. فهو قد ولد متأخرًا أكثر مما ينبغى. أو متقدمًا أكثر مما ينبغى، وهو يقف فيما بين العصور، مثلما أنه يقف فيما بين الطبقات. فإلى أين ينتمى، وإلى أى جانب ينحاز؟ هذا هو السؤال القديم المألوف، أعنى مشكلة الرومانتيكية وقد ظهرت مرة أخرى وظلت دون حل كما كانت دائمًا. ولعل أوضح ما يتجلى فيه الأصل الرومانتيكى لأفكار ستاندال السياسية هو أنه يجعل حق بطله فى النجاح والمركز مبنيًا على مزايا الموهبة والذكاء والنشاط فحسب. فهو فى نقده لعهد عودة الملكية وفى دفاعه عن الثورة الفرنسية، يبنى حجته على اعتقاده الجازم بأن الحيوية والطاقة الحقة لا توجد بحق إلا فى الشعب. وهو ينظر إلى ظروف جريمة القتل الشاذة التى ارتكبها الطالب برتيـــه Berthet . والتى

يستخدمها موضوعًا رئيسيًا فى رواية "الأحمر والأسود"، على أنها دليل على أن الناس العظام سيظهرون من الآن فصاعدًا من تلك الطبقات الدنيا القوية التى لا زالت قادرة على الإحساس بانفعال حقيقى، والتى لا ينتمى إليها "برتيه" فحسب، بل ينتمى إليها نابوليون أيضًا، كما أصبح يؤكد الآن.

وعلى هذا النحو بدأ الصراع الطبقى الواعى يحتل مكانه فى الأدب بمعناه الصحيح. صحيح أن كبار الكتاب فى العصور السابقة كانوا قد وصفوا الصراع بين مختلف مستويات المجتمع، إذ لا يمكن لأى تصوير للحقائق الاجتماعية أن يكون مطابقًا للحياة إذا أغفل معالجة هذا الموضوع. غير أن المعنى الحقيقى للصراع لم يكن يتحقق فى الشخصيات الأدبية، ولا حتى فى مبدعيها. بل أن العبيد ورقيق الأرض والفلاحين كانوا يظهرون فى الأدب الأقدم عهدا بمعدل كبير نسبيًا — بوصفهم شخصيات هزلية عادة — وكان الشخص الذى ينتمى إلى عامة الشعب لا يوصف بأنه يمثل عنصرًا فجا فى المجتمع فحسب، وإنما كان يوصف أيضًا بأنه متطلع إلى ما هو أعلى منه، كما فى رواية "الفلاح الوصولى Le Paysan Parvenu " لماريفو مثلاً. غير أن ممثل الطبقات الدنيا، أى الطبقات الأدنى من القطاع الأوسط للبورجوازية، لم يكن يظهر أبدًا على أنه رائد لطبقة مستعبدة، ومن هنا فقد كان جوليان سوريل أول بطل فى رواية يشعر دائمًا بأصله الشعبى، وينظر إلى كل نجاح على أنه انتصار على الطبقة الحاكمة، وإلى كل هزيمة على أنها إذلال. بل إنه لم يستطع أن يغتفر لمدام دى رينال Rénal ، وهى المرأة الوحيدة التى كان يحبها بحق، كونها غنية تنتمى إلى الطبقة التى يتصور أن عليه أن يأخذ حذره منها على الدوام. وفى علاقته "بماتيلد دى لامول" لا يعود من الممكن تمييز الصراع الطبقى من الصراع بين الجنسين على الإطلاق. ولم يكن الخطاب الذى وجهه إلى قضاته سوى إعلان للحرب الطبقية، وتحد لأعدائه فى الوقت الذى كانت الفأس مسلطة بالفعل على رأسه. أنه يقول : "سادتى، لم يكن لى شرف الانتماء إلى طبقتكم الاجتماعية. إنكم تروننى فلاحًا متمردًا على مصيره الوضيع .. أنى لأرى رجالاً يودون أن يعاقبوا ويخيفوا فى شخصى تلك الفئة من الشبان الذين ولدوا فى طبقة منحطة فقيرة، ثم أتيحت لهم الفرصة لكى يتعلموا، وواتتهم الشجاعة لكى يختلطوا بتلك الأوساط التى

يطلق عليها غرور الأغنياء اسم المجتمع الراقى.." ومع ذلك فإن المؤلف ليس معنيا بالصراع الطبقى وحده، بل ليس معنيًا به أساسًا، وليس تعاطفه منصبًا على الفقراء والمستعبدين فحسب، بل على الأبناء الموهوبين الحساسين المنبوذين، وعلى ضحايا الطبقة الحاكمة المتحجرة القاسية. ومن هنا فإن جوليان سوريل، ابن الفلاح، وفابريس دل دونجو، سليل الأسرة الأرستقراطية العتيقة، ولوسيان لوفان، وارث الملايين، كل هؤلاء يبدون حلفاء، وزملاء فى الكفاح وفى الآلام، يجمع بينهم الشعور بالاغتراب والتشرد فى هذا العالم العادى التافه. فعصر عودة الملكية قد خلق أوضاعًا يعد فيها الإذعان هو الطريق الوحيد إلى النجاح، ولا يعود أحد فيها قادرًا على التنفس والحركة بحرية، أيًا كان أصله.

على أن المصير المشترك لأبطال ستاندال لا يغير من حقيقة أن الصراع الطبقى هو المصدر الاجتماعى للنوع الجديد من البطل، وإن "فابريس ولوسيان" ليسا إلا تحويرين أيديولوجيين لجوليان، وفرعين لتلك الشخصية "الشعبية الساخطة"، ونوعين لذلك "التعس الذى يشن الحرب على المجتمع بأسره". فلولا وجود طبقة وسطى تهددها الرجعية، وطبقة مثقفة مكتوب عليها أن تتخذ موقفًا سلبيًا، وكان ستاندال ذاته ينتمى إليها — لولا ذلك لاستحال تصور شخصية فابريس دل دونجو، مثلما يستحيل تصور شخصية جوليان سوريل. لقد أصبح "هنرى بيل"[1] الموظف بالجيش الأمبراطورى، يتقاضى نصف مرتب فى عام ١٨١٥، وأخذ يتقدم لوظيفة جديدة طوال سنوات، ولكنه لم يستطع حتى أن يحصل على وظيفة أمين مكتبة. وعاش فى منفى اختيارى بعيدًا عن فرنسا، وبعيدا عن احتمال الحصول على عمل دائم، وكأنه شخص تحطمت سفينة حياته. أنه يكره الرجعية، ولكنه كلما تكلم عن الحرية، لم يفكر إلا فى نفسه، وفى حقه فى "البحث عما فيه سعادته". فسعادة الفرد، أى السعادة بالمعنى الأبيقورى الصرف، هى فى نظره هدف كل جهد سياسى. ولم تكن نزعته التحررية نتيجة لشعور ديمقراطى أصيل، بل كانت نتيجة لمصيره الشخصى ولتعليمه، ولما ولدته فى نفسه تجارب الطفولة من عداء للمجتمع،

[1] الاسم الحقيقى لستاندال . (المترجم)

ولافتقاره إلى النجاح فى الحياة. فهو "طفل يسارى"[1] — وذلك أولاً لكونه ضحية عقدة أوديب، وكذلك لكونه قد تتلمذ على جده الذى نقل إليه روح عصر التنوير، والذى كان بدوره تلميذًا مخلصًا لفلاسفة القرن الثامن عشر الفرنسيين. وقد أدى إخفاقه المستمر إلى إبقاء جذوة هذه الروح مشتعلة فيه، وتحويله إلى شخص متمرد، غير أنه من الوجهة الانفعالية شخص أرستقراطى فردى النزعة، ينفر من كل غرائز القطيع. فعبادة البطولة الرومانتيكية عنده، وتمجيده للشخصية القوية الموهوبة غير العادية، ونظرته إلى "القلة السعيدة"، ونفوره المرضى من كل ما هو شعبى، ونزعته الجمالية ومظهريته، كل ذلك كان تعبيرًا عن ذوقه المرهف الحساسية، الميال إلى الأرستقراطية. أنه يخشى الجمهورية، ويرفض أن تكون له أدنى صلة بالجماهير، ويحب الراحة والترف، ويرى أن الحالة السياسية المثلى هى الملكية الدستورية التى تضمن للمثقف حياة خالية من الهموم. وهو يحب الصالونات الثقافية، وحياة الفراغ والمتعة، ويميل إلى الناس المهذبين، الأذكياء، أصحاب النزوات. وهو يخشى أن تؤدى الجمهورية والديمقراطية إلى إفقار الحياة وإلقاء ظل من الكآبة عليها، وأن تؤدى إلى انتصار الجماهير الخشنة الجاهلة على المجتمع المهذب المثقف، الذى يجد لذة عميقة فى متع الحياة. إنه يقول: إنى أحب الناس وأكره الطغاة، ولكنى لو اضطررت إلى أن أعيش دائمًا مع الناس لكان ذلك عذابًا لى".

وعلى الرغم مما كان ستاندال يشعر به من تعاطف مع جوليان سوريل، فقد كان يتابعه بعين ناقدة تمامًا، وبرغم كل إعجابه بعبقرية هذا المتمرد الشباب ونقائه، فإنه لا يدعنا نتغافل عن تحفظاته إزاء طبيعته السوقية. فهو يفهم مرارته ويشاركه احتقاره للمجتمع، ويوافق على نفاقه الذى لا يشوبه شىء من تأنيب الضمير، ورفضه التعاون مع المحيطين به، ولكن ما لا يفهمه ولا يقره على الإطلاق هو "فقدان الثقة الأهوج"، والشكوك المرضية المذلة للإنسان السوقى الذى تعذبه عقد النقص ومشاعر البغض، وإحساسه العاجز الأعمى بالرغبة فى الانتقام، وغيرته القبيحة المشوهة. وإن وصف مشاعر جوليان بعد الرسالة التى تضمنت إعلان ماتيلد لحبها

[1] Albert Thibaudet : Stendhal, 1931; Henri Martineau : L'Oeuvre de Stendhal, 1945, p. 198.

ليبين على أوضح نحو ممكن المسافة التى تفصل بين ستاندال وبطله. بل أنه يمثل بالفعل مفتاحًا للرواية بأسرها، ويذكرنا بأن قصة جوليان سوريل ليست مجرد اعتراف شخصى من جانب الكاتب. والأصح أن الكاتب، حين يواجه هذا الارتياب المريض يطغى عليه شعور بالاستغراب والخشية والرعب. وهكذا يقول دون أى تعاطف، ودون أدنى محاولة للاغتفار لجوليان: "كانت نظرة جوليان قاسية، وكان وجهه مرعبًا". فهل يمكن ألا يكون قد خطر ببال ستاندال على الإطلاق أن أعظم خطيئة ارتكبها المجتمع فى حق جوليان هى أنه جعله على هذا القدر من الارتياب، ومن التعاسة، ومن انعدام الإنسانية فى تشككه؟

لقد كان فى آراء ستاندال السياسية من التناقض بقدر ما كان فى ظروف حياته. فهو ينتمى، من حيث أصله العائلى، إلى الطبقة الوسطى العالية، ولكن تعليمه جعله معاديًا لها. وفى عهد نابليون شغل منصبًا رسميًا عظيم الأهمية، واشترك فى حملات الإمبراطور الأخيرة، ومن الجائز أنه تأثر بها إلى حد بعيد، ولكنه لم يكن متحمسًا لها على الإطلاق — فقد كانت لا تزال لديه تحفظاته على الطاغية العنيف والغازى الذى لا يرحم[1]. ولقد كانت عودة الملكية تعنى فى البداية، بالنسبة إليه بدوره، السلام ونهاية فترة الثورة الطويلة، غير المستقرة، وغير المأمونة. ولم يكن فى البداية يشعر بأنه غريب أو غير مرتاح فى فرنسا الجديدة. ولكنه حين أخذ يشعر تدريجيًا بضياع الأمل فى حياته التى يعيش فيها بنصف مرتب. ويحن كشفت الملكية العائدة عن وجهها الحقيقى، أخذت كراهيته للنظام الجديد ونقمته عليه تزداد، كما ازداد فى الوقت ذاته تحمسه لنابوليون. ولقد أدى ضعفه الذى جعله ميالاً إلى الحياة الطيبة المريحة، إلى جعله خصمًا لعملية التسوية الاجتماعية، غير أن فقره وافتقاره إلى النجاح أبقيا جذوة انعدام الثقة والعداء نحو النظام السائد مشتعلة، وحالا بينه وبين التفاهم مع الرجعية الحاكمة. ولقد كان هذان الاتجاهان ماثلين دائمًا فى ذهن ستاندال، وكان أحدهما يطغى تارة، والآخر تارة أخرى. حسب الظروف الخاصة لحياته. ففى خلال فترة عودة الملكية، التى

[1] Cf. Jean Mélia : "Stendhal et Taine". La Nouvelle Revue, 1910, p. 392.

كانت بالنسبة إليه فترة إخفاق، ازداد سخطه وتطرفه الثورى فى مجال السياسة، ولكنه بمجرد أن تحسنت ظروفه الشخصية، أخذت نفسيته تهدأ، وتحول المتمرد إلى مدافع عن النظام، وإلى محافظ معتدل[1]. فرواية "الأحمر والأسود" كانت لا تزال اعترافًا لثائر مقتلع من جذوره، على حين أن "دير بارما" عمل ألفه رجل وجد فى العزوف طمأنينة داخلية وقوة روحية هادئة[2]. وهكذا تحولت التراجيديا إلى كوميديا تراجيدية، وتحولت عبقرية الكراهية إلى حكمة عطوف، تكاد تكون مسالمة، وإلى روح من المرح الصريح المترفع، الذى يتأمل كل شيء بموضوعية صارمة، وإن كان يعترف فى الوقت ذاته بنسبية الأشياء جميعًا، وبضعف كل ما ينتمى إلى المجال الإنسانى. وليس من شك فى أن هذا يؤدى إلى أن تشوب كتابته مسحة من الاستخفاف، ونغمة من التسامح الذى يتخذ له شعارًا من عبارة: "أن فهم كل شيء يعنى اغتفار كل شيء"، ولكن ما كان أبعد ستاندال عن روح الاستسلام للعرف، التى تميزت بها البورجوازية المتأخرة، والتى كانت تغتفر كل شيء داخل نطاق عاداتها التى تواضعت عليها، ولا تغتفر شيئًا خارجًا عنها. وما أعظم الفارق فى القيم بين الحالتين! ما أشد حماسة ستاندال للشباب، والشجاعة، والعقل، والحاجة إلى السعادة، وإلى استمتاع أصحاب المواهب بالسعادة وخلقهم إياها، وما أشد ما تشعر به البورجوازية التى نجحت واستقرت من عناء وسأم وخوف من السعادة. إن الكونت "موسكا" يقول: "أود أن أكون أسعد من الباقين، لأنى أملك كل شيء لا يملكونه.. ولكن لنكن أمناء. إن هذه الفكرة لابد أن تشوه ابتسامتى.. ولابد أن تضفى على مسحة من الأنانية والرضا بالذات .. أما هو، فما أعذب ابتسامته. (يقصد فابريس). إنه يعبر عن السعادة الطليقة للشباب البكر، ويخلق هذه السعادة فى الآخرين". ومع ذلك فإن موسكا لم يكن شريرًا، وكل ما فى الأمر أنه شخص ضعيف باع نفسه. ولكن ستاندال يبذل جهدًا كبيرًا لكى يفهمه. بل أنه يتساءل فى "الأحمر والأسود" : "من الذى يعلم ما يمر به المرء وهو فى طريقه إلى القيام بعمل عظيم؟" "لقد سرق دانتون، وباع ميرابو نفسه. وسرق نابوليون من إيطاليا

---

(1) Pierre Marnineau : Stendhal, 1934, p. 302 .

(2) Henri Martineau, op. cit., p. 470 .

الملايين التى لم يكن يستطيع بدونها أن يحقق أى تقدم .. ولكن لافايت وحده هو الذى لم يسرق. فهل ينبغى أن يسرق المرء، وأن يبيع نفسه؟" من الواضح أن ستاندال هنا ليس قلقًا على ملايين نابليون: بل هو يكتشف الديالكتيك المحتوم للأفعال التى يتحكم فيها الواقع المادى، أعنى مادية كل وجود وكل حياة عملية — ويا له من كشف مدمر بالنسبة إلى شخص رومانتيكى بفطرته، وإن كان رومانتيكيًا متحفظًا.

إن إغراءات الرومانتيكية، ومقاومة هذه الإغراءات، موزعان عند ستاندال بدرجة متساوية إلى حد لا نجد له نظيرًا عند أى ممثل آخر للقرن التاسع عشر. وهذا هو أصل الافتقار إلى الانسجام فى فلسفته السياسية. فقد كان ستاندال عقلانيًا ووضعيًا بالمعنى الدقيق، ووجد أن كل ميتافيزيقا، وكل تأمل مجرد ومثالية بحتة من النوع المعروف لدى الألمان، غريبة عنه وبغيضة إليه. فعنده أن جوهر الأخلاق، وأساس النزاهة العقلية، إنما ينحصر فى مقاومة إغراءات الخرافة والخداع الذاتى. وهو يقول عن إحدى شخصياته المفضلة، وهى الدوقة سانسيفرينا Sanseverina : "أن خيالها الخصب كان أحيانًا يحجب الأشياء عن عينيه بهالة من الغموض، ولكن الأوهام المتعددة التى يولدها الجبن كانت غريبة عنها. "ولقد كان أرفع مثل أعلى للحياة فى نظره، هو ذلك الذى كان يعتز به فولتير ولوكريتيوس. وأعنى به أن يعيش المرء متحررًا من الخوف. وكان إلحاده ينحصر فى الصراع ضد طاغية الإنجيل والأساطير، ولم يكن إلا شكلاً من أشكال النضال الدائم الذى يحارب به الواقعى المخلص كل الأكاذيب والخداع. وكان بغضه لكل بلاغة وعاطفية مفرطة، وللألفاظ والعبارات الضخمة، وللأسلوب البراق الفخم القاطع عند شاتوبريان ودى ميستر، وشغفه بالأسلوب الواضح الموضوعى الجاف "للقانون المدنى"، وميله إلى "التعريفات الجيدة"، والجمل القصيرة الدقيقة، التى لا لون لها — كل ذلك كان تعبيرًا عن ماديته الصارمة القاطعة، "البطولية" على حد تعبير "بورجيه Bourget ". أى عن الرغبة فى أن يتأمل ما هو موجود ويجعل غيره يتأمله. بعين نفاذة. إنه يشك فى كل مبالغة وتظاهر، ويراها غريبة عنه. وعلى الرغم من أنه كان يتحمس فى كثير من الأحيان، فإنه لم يكن يلجأ أبدًا إلى المبالغة والتهويل فى

التعبير. مثال ذلك ما لوحظ من أنه لا يقول أبدًا "الحرية" بل يكتفى دائمًا بأن يقول "المجلسان وحرية الصحافة"[1]. وهذه بدورها علامة على كراهيته لكل ما هو غير واقعى، وكل ما يبدو مفرطًا فى انفعاليته، وهو أيضًا جزء من كفاحه ضد الرومانتيكية وضد مشاعره الرومانتيكية الخاصة.

ذلك لأن ستاندال كان، من الوجهة الانفعالية، رومانتيكيًا. "صحيح أنه يفكر مثل هلفسيوس، ولكنه ينفعل مثل روسو"[2]. ولقد كان أبطاله مثاليين خابت آمالهم، ومندفعين متحمسين، وأطفالاً غير مدللين، لم تلوثهم قذارة الحياة. إنهم، مثل سلفهم المشهور سان برو Saint - Preux ، محبون للوحدة وللمرتفعات المنعزلة، حيث يستطيعون أن يحلموا فى سلام، ويكرسوا أنفسهم لذكرياتهم. وتتميز أحلامهم وذكرياتهم وأفكارهم الدفينة بأنها مفعمة بالرقة. تلك هى القوة الهائلة التى تقف إزاء العقل عند ستاندال، وهى مصدر أنقى شعر وأعمق سحر فى أعماله. غير أن رومانتيكيته ليست على الدوام شعرًا خالصًا وفنًا نقيًا لا تشوبه شائبة، بل هى العكس من ذلك مملوءة بالسمات الخيالية الغريبة المريضة المقبضة. وعبادته للعبقرية لا تنحصر على أى نحو فى مجرد حماسة للعظمة ولما هو فوق الإنسانى، بل تنحصر فى الوقت ذاته فى الاستمتاع بما هو مسرف غير مألوف. وتمجيده فى الوقت ذاته فى الاستمتاع بما هو مسرف غير مألوف. وتمجيده "للحياة الخطرة" لا يعنى مجرد تبجيل البطولة وانعدام الخوف، بل هو أيضًا تغاض عن روح الشر والجريمة. ففى وسعك إذا شئت أن تنظر إلى "الأحمر والأسود" على أنها رواية مثيرة ذاته نهاية براقة تبعث الرعب، وأن تنظر إلى "دير بارما" على أنها رواية مغامرات مملوءة بالمفاجأة، وبالمواقف الحرجة التى تأتى فيها النجدة بمعجزة، وبمظاهر القسوة والمواقف الميلودرامية. إن "النزعة البيلية Beylism "[3] ليست مجرد عبادة للسلطة والجمال، بل هى أيضًا عبادة للذة وإيمان بالقوة الغاشمة — إنها شكل من أشكال

---

(1) Emile Faguet : Politiques et moralists, III, 1900, p. 8.

(2) M. Bardèche : Stendhal romancier, p. 47.

(3) كان اسم ستاندال اسما مستعارًا، أما الاسم الأصلى للكاتب فهو "هنرى بيل Beyle "، أى أن "البيلية" هى الاتجاه الذى يمثله ستاندال. (المترجم)

النزعة الشيطانية الرومانتيكية. بل إن تحليل ستاندال لثقافة العصر الحاضر رومانتيكى بأسره، فهو مستلهم من تحمس روسو للحالة الطبيعية، وإن كان تفكير روسو قد اتخذ عنده شكلاً سلبيًا مبالغًا فيه، إذ أنه لا يقتصر على أن ينعى على الحضارة الحديثة ضياع التلقائية فيها، بل هو ينعى عليها أيضًا نضب معين الشجاعة اللازمة لارتكاب جرائم عظيمة ومثيرة. والواقع أن النزعة البونابارتية عند ستاندال هى خير دليل على الطابع المميز لذهنه، الذى كان معقدا، وظل بقدر معين، رومانتيكيًا إلى حد بعيد. وقوام عبادة نابوليون هذه ينحصرإلى جانب التمجيد الجمالى للعبقرية، فى تقدير الشخص الصاعد من طبقة دنيا، والرغبة فى علو المكانة فى المجتمع، من جهة، وفى الإحساس بالتضامن مع المهزوم، ومع ضحية الرجعية وقوى الظلام من جهة أخرى. فنابوليون، فى نظر ستاندال، هو من جهة ذلك الضابط الصغير الذى أصبح حاكمًا للعالم، وهو الابن الأصغر فى الحكاية الخرافية، الذى يحل اللغز ويفوز ببنت السلطان، وهو من جهة أخرى الشهيد الخالد والبطل الذى كان أكرم من أن يعيش فى هذا العالم الفاسد، والذى راح ضحية له. ولقد امتزجت لاأخلاقية الموقف الرومانتيكى ونزعته الشيطانية أيضًا بعبادة نابليون هذه، وحولتها من تمجيد للعظمة فى الخير والشر، ومن إعجاب بالعظمة على الرغم من الشر الذى تضطر فى كثير من الأحيان إلى إحداثه، إلى عبادة للعظمة لا لشىء إلا لكونها على استعداد لارتكاب الشر، بل والجريمة أيضًا. أن شخصية نابوليون عند ستاندال، مثل شخصية سوريل عنده، تمهدان الطريق لشخصية "راسكولنيكوف". فهما تجسد لما كان دستويفسكى يعنيه بالنزعة الفردية الغربية، وهى النزعة التى جعل منها سببًا لهلاك بطله.

ولقد كان استسلام ستاندال، بدوره، يتسم بسمات رومانتيكية متعددة. وكان ارتباطه برواية خيبة الأمل الرومانتيكية أقوى من ارتباط نزعة التشاؤم الباردة الرزينة عند بلزاك بها. غير أن النهاية فى روايات ستاندال لا تقل سوءا عن مثيلتها عند بلزاك، وكل ما بينهما من فارق ينحصر فى طريقة الاستسلام لا فى مداه. فأبطاله بدورهم مقهورون، وهم بدورهم يموتون ميتة بائسة، أو يضطرون إلى التسليم والمهادنة، وهى نهاية أسوأ من السابقة، وهم يموتون صغارا أو يعتزلون العالم وقد

خابت آمالهم. ولكنهم جميعًا يسأمون الحياة فى النهاية، ويبلغ بهم العناء والقلق مداه، ويحترقون، ويكفون جميعًا عن الصراع، وينتهى بهم الأمر إلى التفاهم والمساومة مع المجتمع. فموت جوليان نوع من الانتحار، ونهاية "دير بارما" هزيمة محزنة بنفس المقدار. وتظهر نغمة العزوف حتى منذ رواية "أرمانس Armance "، التى تعد فكرة العجز الجنسى فيها رمزًا واضحًا لذلك الاغتراب الذى يعانى منه كل أبطال ستاندال. ويظهر صدى هذه الفكرة فى اعتقاد "فابريس" الشاب بأنه عاجز عن الحب الحقيقى، وفى شكوك جوليان فى قدرته على الحب، وعلى أية حال فهو لا يعرف ما فى قوة الحب من نشوة ومن محو للذات، وما فيها من استغراق تام فى الحركة ونسيان الذات تمامًا بالاندماج فى المحبوب. فليس الحاضر نعمة فى نظر أبطال ستاندال، بل أن السعادة تكمن دائمًا فيما تجاوزه، وهم لا يفكرون فيها إلا بعد أن تكون قد مضت وولت. والحق أنه ليس ثمة مظهر لنظرة ستاندال الأسيانة إلى الحياة، أشد تأثيرًا من ذلك الحزن الذى يكمن فى إدراك جوليان أن أيام "فرجى وفرييز" التى عاشها دون وعى ودون تقدير، والتى اختفت حتمًا وإلى الأبد، كانت أجمل وأفضل وأروع شىء يمكن أن تقدمه الحياة. فنحن لا نشعر بقيمة الشىء إلا بعد أن ينقضى، ولا يعرف جوليان قيمة الحياة، وحب مدام دى رينال، إلا فى ظل الموت، ولا يكتشف فابريس السعادة الحقة والحرية الروحية الأصيلة إلا وهو فى السجن. لقد تساءل "رلكه" ذات مرة، وهو أمام قفص الأسد: من يدرى أين تكون الحرية، أمام القضبان أو خلفها؟ – وإنه لسؤال ينتمى إلى صميم روح ستاندال والرومانتيكية .

وعلى الرغم من كراهية ستاندال للأسلوب البراق القاطع، فقد كان وريثًا للرومانتيكية حتى من وجهة نظر شكلية، وبمعنى أدق بكثير من أى فنان حديث. فقد اختفى تماما من كتاباته ذلك المثل الكلاسيكى الأعلى فى الوحدة، والتركيز، وإدراج الأجزاء تحت فكرة رئيسية، والتطوير المطرد للموضوع الأساسى على نحو متحرر من الأهواء الذاتية، ومع أخذ القارئ دائمًا بعين الاعتبار. وحل محل هذا المثل الأعلى تصور للفن يسوده تمامًا التعبير عن الذات، ويسعى إلى التعبير عن التجربة المادية بأكثر الطرق أصالة وأمانة، وأقربها إلى الطابع المباشر. فروايات

ستاندال تبدو أشبه بمجموعة من اليوميات فى مذكرات شخصية، أو من المشاهد السريعة، التى تحاول قبل كل شىء التقاط حركات ذهن المؤلف وتعاقب مشاعره، والجهد العقلى الذى يبذله. والهدف الحقيقى هو التعبير، والاعتراف، والاتصال الذاتى، والموضوع الحقيقى للرواية هو تيار التجربة، وإيقاع تيار التجربة ذاته، أما ما يحمله التيار وينقله معه فيكاد يبدو أمرًا لا أهمية له.

إن الفن الحديث التالى للرومانتيكية، يكاد يكون كله ثمرة الارتجال ، وهو يرتكز كله على الفكرة القائلة أن المشاعر والأحوال النفسية والإلهام أخصب وأوثق اتصالاً بالحياة من التفكير الفنى، والتأمل النقدى، والتخطيط المرسوم مقدمًا. والفهم الحديث للفن مبنى كله، عن وعى أو دون وعى، على الاعتقاد بأن أعظم عناصر العمل الفنى قيمة هى نتاج شطحات الخيال وتحليقاته. أى أنها بالاختصار هبات لإلهام غامض، وأن خير ما يفعله الفنان هو أن يدع قدرته الخاصة على الإبداع تجرفه، وينقاد لها. ومن هنا كان ابتداع التفاصيل يقوم بمثل هذا الدور الهام فى الفن الحديث، وكان الانطباع الذى يحدثه تسيطر عليه كثرة التحولات غير المتوقعة والدوافع الثانوية غير المنتظرة. فلو قارنا أعمال بيتهوفن بأعمال السابقين عليه، لبدت بالفعل نتاجًا للارتجال، مع أن مؤلفات الموسيقيين الأقدم عهدا، ولاسيما موتسارت، قد ظهرت بمزيد من اليسر وبجهد أقل، وكان طابعها أقرب إلى الإلهام المباشر، من مؤلفات بيتهوفن التى كان يبذل فى إعدادها جهدا كبيرا، والتى كانت فى كثير من الأحيان مبنية على تخطيطات مبدئية متعددة. أن موتسارت يبدو دائمًا كما لو كانت توجهه خطة موضوعية محتومة لا تقبل التبديل، أما فى أعمال بيتهوفن فإن كل موضوع وكل لحن مميز وكل نغمة تبدو وكأن المؤلف يقول: أنها ظهرت على هذا النحو "لأننى أشعر بها هكذا" و"لأننى أسمعها هكذا" ولأننى أريدها أن تكون هكذا". لقد كانت أعمال الموسيقيين الأقدم عهدا مؤلفات محددة بدقة، ومشيدة بإحكام، ذات ألحان واضحة، قاطعة، مكتملة، على حين أن أعمال بيتهوفن والمؤلفين التالين له كانت اعترافات، وصرخات من أعماق قلب تعس.

ولقد لاحظ سانت بيف فى كتابه "بور روايال" أن أعظم الكتاب مكانة فى العصر الكلاسيكى كان ذلك الذى يخلق أعظم الأعمال اكتمالاً ووضوحًا وبهجة، على

حين أننا نحن المحدثين نبحث فى الكاتب عن الإثارة قبل كل شىء، أى أننا نبحث عن فرص لمشاركة الكاتب أحلامه ونشاطه الخلاق[1]. فأكثر كتابنا شعبية هم أولئك الذين يكتفون بالتلميح لأشياء عديدة، ويتركون على الدوام أشياء دون أن يقولوها، يكون علينا أن نخمنها ونفسرها ونكملها لأنفسنا. فالعمل غير المكتمل، الذى لا يمكن استنفاده أو تعريفه، هو فى نظرنا أكثر الأعمال جاذبية وعمقًا، وأقدرها على التعبير. ولقد كان فن ستاندال النفسى موجها كله إلى حفز القارىء لكى يتعاون مع المؤلف ويقوم بدور إيجابى فى ملاحظاته وتحليلاته. وهناك طريقتان مختلفتان للتحليل النفسانى: فالنزعة الكلاسيكية الفرنسية مبنية على نظرة متجانسة إلى الشخصية، وهى تستخلص الصفات الروحية المختلفة من مادة هى فى ذاتها ثابتة لا تتبدل. وهنا تكون القوة المقنعة للصورة الناتجة راجعة إلى الاتساق المنطقى للملامح، غير أن الصورة ذاتها تمثل تصويرًا أسطوريًا للشخص أكثر مما تمثل تصويرًا حقيقيًا له. أن شخصيات الأدب الكلاسيكى لا تكتسب مزيدا من الأهمية، ولا تصبح أكثر قابلية للتصديق، بفضل ملاحظات القارىء لذاته، بل يكون لها تأثيرها العميق نتيجة لعظمة خطوطها وحدتها. فالمقصود منها أن يتطلع إليها المرء ويعجب بها، لا أن يحققها ويفسرها. أما طريقة ستاندال، التى توصف بدورها بأنها تحليلية وإن كانت مضادة للطريقة الكلاسيكية على خط مستقيم، فليست مبنية على وحدة الشخصية، بل على مظاهرها المتعددة؛ وهى لا تؤكد الخطوط العامة، بل تؤكد الظلال والفروق الدقيقة فى الصورة. فالصورة هنا تتألف من حشد من التفاصيل التى تترك فى القارىء عادة، عند تجمعها، انطباعًا يبلغ من التناقض وعدم الاكتمال حدا يجد نفسه معه مدفوعًا دائمًا إلى إضافة سمات من ملاحظاته لذاته، وإلى تفسير الصورة المعقدة المضطربة على طريقته الخاصة. وعلى حين أن تجانس الشخصية ووضوحها كان فى نظر النزعة الكلاسيكية معيار صدقها، فإن التأثير الذى تتركه الشخصية الآن أصبح يزداد حيوية وإقناعًا كلما ازدادت تعقيدًا

[1] Sainte – Beuve : Port – Royal, 1888, 5^{th} edit., VI, PP. 266 – 7 .

وتخبطًا، وكلما تركت للقارئ مجالاً أكبر لإضافة تفاصيل مستمدة من تجربته الخاصة.

على أن طريقة "الوقائع الصحيحة الصغيرة" عند ستاندال لا تعنى أن الحياة الروحية عنده مؤلفة من حشد من الظواهر البسيطة، الزائلة، التى هى فى ذاتها عرضية، بل تعنى أن الشخصية الإنسانية لا يمكن أن تحسب أو تعرف بدقة، وأنها تنطوى على سمات لا حصر لها، كفيلة بتعديل الفكرة المجردة عن طبيعتها، وبتفكيك وحدتها. ومن هنا فإن حفز القارئ على الاشتراك فى عملية الملاحظة والتأليف، والاعتراف بأن الموضوع لا يمكن استنفاده، يعنيان شيئًا واحدًا، هو الشك فى قدرة الفن على السيطرة على الواقع بأكمله. وما تعقد علم النفس الحديث إلا علامة على عجزنا عن فهم الإنسان الحديث بالطريقة التى استطاعت بها النزعة الكلاسيكية أن تفهم إنسان القرن السابع عشر والثامن عشر. ومع ذلك فلو هتف المرء حين يرى أمثلة لهذا العجز، قائلاً: "إن الحياة لأبسط من هذا!" كما فعل زولا[1] — لكان بذلك يغمض عينيه تمامًا عن الطبيعة المعقدة للحياة الحديثة. فالتعقد النفسى ناتج فى نظر ستاندال عن تزايد الوعى الذاتى لدى الإنسان المعاصر له، وعن شغفه بملاحظة ذاته، وعن حرصه على تتبع خلجات قلبه وعقله. ومع ذلك فعندما يقول ستاندال فى "الأحمر والأسود" إن "للإنسان روحين فى داخله" فإنه لم يكن بعد يعنى ذلك الشقاق والاغتراب الذاتى الذى سيقول به دستويفسكى فيما بعد، بل كان يعنى فقط تلك الثنائية التى تتجلى فى أن المثقف فى عصرنا الحاضر هو شخص يعمل إيجابيًا من جهة، ويلاحظ من جهة أخرى، أى أنه هو الممثل، وهو الجمهور المتفرج على ذاته أيضًا. أن ستاندال ليعرف مصدر أعظم سعادة وأسوأ شقاء له : وهو حياته الروحية التى لا تكف عن الانعكاس على ذاتها. فهو عندما يحب، ويستمتع بالجمال، ويشعر بأنه حر طليق، لا يدرك نعمة هذه المشاعر فحسب، بل يدرك فى الوقت ذاته سعادة الوعى بهذه السعادة[2]. ولكن فى الوقت الذى كان ينبغى أن يكون فيه مستغرقًا تمامًا فى سعادته، وأن يشعر بأنه تحرر تمامًا من كل قيوده

---

(1) Emile Zola : Les Romanciers naturalists, 1881, 2nd edit., p. 124 .

(2) Cf. Paul Bourget : Essais de Psychologie contemp., 1885, p. 282 .

ونقائصه، يظل نهبًا للشكوك والمشكلات، ويتساءل: أهذه هى القصة كلها؟ أهذا ما يسمونه بالحب؟ هل من الممكن أن يحب المرء ويشعر، ويستمتع، ويكون فى الوقت ذاته قائمًا بملاحظة نفسه بمثل الهدوء والبرود؟ إن إجابة ستاندال ليست على الإطلاق هى الإجابة المألوفة التى تفترض وجود هوة لا تعبر بين الإحساس والعقل، بين الانفعال والفكر والحب والطموح، بل هى مبنية على افتراض أن الإنسان الحديث، بكل بساطة، يحس على نحو مختلف، ويخلب لبه وتستثار حماسته على نحو مخالف للشخص المعاصر لراسين وروسو. فعند هذين الأخيرين أن تلقائية الانفعالات والتفكير الانعكاسى فيها متعارضان، أما عند ستاندل وأبطاله فهما لا يفصلان على الإطلاق، إذ أن أقوى رغبات هؤلاء الأبطال هى رغبتهم فى أن يناقشوا أنفسهم الحساب دائمًا على ما يجرى فى داخلهم. ولو قارنا هذا الوعى الذاتى بالأدب الأقدم عهدًا، لوجدناه ينطوى على تغير لا يقل عمقًا عما تنطوى عليه واقعية ستاندال. كما أن تجاوز علم النفس الكلاسيكى والرومانتيكى كان شرطا أساسيًا لفنه، لا يقل أهمية عن إلغاء حتمية الاختيار بين الهروب الرومانتيكى من العالم والإيمان المضاد للرومانتيكية بالعالم.

أما شخصيات بلزاك فكانت أكثر تماسكًا وأقل تناقضًا وإشكالاً من شخصيات ستاندال. فهى تعنى، إلى حد ما، العودة إلى النظرة النفسية للأدب الكلاسيكى والرومانتيكى. أنها شخصيات تستحوذ عليها فكرة واحدة وانفعال واحد، تبدو وكأنها فى كل خطوة تخطوها وفى كل كلمة تنطقها تلبى أمرًا مطلقًا. ولكن من الغريب إن هذا القهر لا يجعلها على الإطلاق أبعد عن التصديق. بل هى أكثر واقعية من شخصيات ستاندال، على الرغم من أن هذه الأخيرة، بما فيها من متناقضات، تتمشى مع أفكارنا النفسية على نحو أدق بكثير. وهنا، كما فى كل جوانب بلزاك الأخرى، نجد أنفسنا إزاء سر ذلك الفن الذى كانت العناصر المكونة له متفاوتة فى قيمتها إلى أقصى حد، ومن ثم فإن تأثيره الطاغى من أصعب الظواهر تفسيرًا فى تاريخ الأدب. ولنذكر فى هذا الصدد أن شخصيات بلزاك ليست دائمًا بسيطة إلى الحد الذى توصف به عادة. فتحيزها الجنونى إلى جانب واحد يرتبط فى كثير من الأحيان بثراء غير عادى فى السمات الفردية — ومن المؤكد أنها أقل تعقيدًا

و"طرافة" من أبطال ستاندال. ولكنها تترك فى النفس انطباعًا أشد حيوية وأعظم صدقًا وأطول دوامًا .

لقد وصف بلزاك بأنه مصور الشخصيات الأدبية بالمعنى الصحيح، ونسب التأثير الفريد لفنه إلى قدرته على وصف الشخصيات. والواقع أن أول ما يخطر ببال المرء حين يتحدث عن بلزاك، هو تلك الكثافة الشديدة للعنصر الإنسانى عنده. ووفرة الشخصيات التى يحركها وتنوعها. غير أن اهتمامه الرئيسى لا ينصب على الناحية النفسية. فحين يحاول المرء تفسير مصادر عالمه، يجد لزامًا عليه دائمًا أن يرتد إلى نظرته الاجتماعية، وأن يتحدث عن الشروط المادية المسبقة لعالمه العقلى. فهو يرى، على خلاف ستاندال أو دستويفسكى أو بروست، أن هناك شيئًا أهم وأكثر أصالة من الحقيقة الروحية. أن الشخصية فى ذاتها ليست لها أهمية فى نظره، بل إن الشخصية لا تصبح ذات أهمية ودلالة إلا من حيث هى معبرة عن جماعة اجتماعية، ومن حيث هى طرف فى صراع بين مصالح متعارضة خاضعة للأوضاع الطبقية. ولقد كان بلزاك نفسه يتحدث دائمًا عن شخصياته وكأنها ظواهر طبيعية، وعندما كان يريد وصف مقاصده الفنية، لم يكن يتحدث أبدًا عن موقفه من النفس البشرية، بل عن موقفه من المجتمع البشرى، وعن رأيه فى التاريخ الطبيعى للمجتمع، ووظيفة الفرد فى حياة الكيان الاجتماعى. لقد أصبح، على أية حال، سيد الرواية الاجتماعية، إن لم يكن بوصفه "طبيب العلوم الاجتماعية" كما وصف نفسه، فعلى الأقل بوصفه واضع أسس الفهم الجديد للإنسان، وهو الفهم الذى لا يكون الفرد فيه موجودًا إلا فى صلته بالمجتمع. وهو يقول فى "البحث عن المطلق Recherche de l'absolu" إنه، مثلما أن فى استطاعة المرء أن يشيد عالمًا كاملاً من كشف جيولوجى، فكذلك يكون كل أثر حضارى وكل مسكن. وكل لوحة فسيفساء، تعبيرًا عن مجتمع كامل. فكل شيء يعبر عن العملية الاجتماعية الشاملة الكبرى ويشهد بتأثيرها. وإنا لنجد النشوة الصوفية تطغى عليه وهو يبحث فى هذه السببية الاجتماعية. وفى هذا الاتفاق المحتوم مع القانون. الذى هو مفتاحه الوحيد لفهم معنى العصر الحاضر. والحل الوحيد للمشكلات التى تدور حولها أعماله كلها. ذلك لأن "الكوميديا الإنسانية" لا تدين بوحدتها الباطنة لما فى عقدتها من خطوط

متشابكة، بل تدين بها لسيطرة هذه السببية الاجتماعية، ولأنها فى واقع الأمر رواية كبيرة واحدة، وأعنى بها تاريخ المجتمع الفرنسى الحديث.

ولقد عمل بلزاك على تحرير السرد من قيود السيرة الذاتية والاقتصار على الجانب النفسى، وهى القيود التى ظل خاضعًا لها منذ النصف الثانى للقرن الثامن عشر. فهو قد خرج عن إطار المصائر الشخصية، الذى اقتصرت عليه روايات روسو وشاتوبريان وروايات جوته وستاندال، وتحرر من أسلوب الاعتراف السائد فى القرن الثامن عشر، وإن كان قد عجز بطبيعة الحال عن التخلص دفعة واحدة من كل عنصر غنائى ينتمى إلى مجال السيرة الذاتية. وعلى أية حال فإن بلزاك لم يكتشف أسلوبه الخاص إلا ببطء شديد. فهو فى البدء كان مجرد استمرار للأدب الحديث الطراز فى عهد الثورة الفرنسية وعودة الملكية والرومانتيكية، بل أن أشد أعماله نضجًا تعانى من الآثار التى خلفتها عنده الروايات الرخيصة عند سابقيه. فليس فى وسعه أن ينكر أن فنه كان يرجع أصله إلى رواية الرعب الصوفية وإلى "الرواية المسلسلة roman - feuilleton " الميلودرامية، مثلما كان يرجع إلى رواية الحب الرومانتيكية والرواية التاريخية. وأسلوبه يفترض مقدمًا أعمال "بيجو لوبران Pigault - Lebrun" ودوكرى دومينيل Ducray - Duminil مثلما يفترض أعمال بايرون ولتر سكوت[1]. فلم يكن فيراجوس Ferragus وفوتران Vautrin هما وحدهما المتمردين على الرومانتيكية والخارجين على قوانينها، بل لقد كان مونريفو Monriveau وراستنياك " Rastignac " متمردين بدورهما. ولم تكن حياة المغامرين والمجرمين هى وحدها التى تصلح عنده مادة للقصص المثيرة، بل كانت الحياة البورجوازية بدورها، كما لاحظ البعض، تصلح فى نظره لهذا الغرض[2]. ذلك لأن مجتمع الطبقة الوسطى الحديث، بما فيه من سياسيين وبيروقراطيين ورجال بنوك ومضاربين ورجال مجتمعات وبغايا وصحفيين. بدا له أشبه بالكابوس، وبحركة دائمة لا تتوقف لرقصة من رقصات المقابر. وهو ينظر إلى الرأسمالية على أنها مرض اجتماعى، وتداعبه وقتًا ما فكرة معالجتها من وجهة نظر

---

(1) André de Breton : Balzac, 1905, pp. 70 – 3 .

(2) M. Bardèche : Balzac romancier, p. 285 .

طبية فى "علم أمراض الحياة الاجتماعية Pathologie de la vie Sociale"[1]. وهو يشخصها بأنها حالة متطرفة من حالات السعى إلى الربح والقوة، ويعزو الداء إلى أنانية العصر وافتقاره إلى التدين. وهو يرى أن ذلك كله نتيجة للثورة، ويرجع انحلال النظم القديمة، ولاسيما الملكية والكنيسة والأسرة، إلى النزعة الفردية، والمنافسة الحرة، والطموح الأهوج الذى لا يعرف قيودا. ويصف بلزاك بدقة عجيبة أعراض فترة الكساد التى وجد نفسه وجيله فيها، ويدرك مقدمًا تلك المتناقضات الداخلية المميتة فى النظام الرأسمالى، ولكنه يرجع أصلها إلى عدد زائد عن الحد من الظروف الاعتباطية، بل أنه هو ذاته لا يؤمن حقيقة بالعلاج الذى يصفه لها. إن الذهب، والجنيه الذهبى، وقطعة الخمسة فرنكات، والسندات، وأوراق اليانصيب، وأوراق اللعب، هى أصنام المجتمع الجديد ومعبوداته، "والعجل الذهبى" قد أصبح حقيقة أكثر مدعاة للخوف مما كان فى العهد القديم، وأصبحت الملايين تغوى الآذان برنينها على نحو يفوق نداء المرأة المتنبئة فى الكتاب المقدس. وعلى الرغم من أن تراجيديات الحياة البورجوازية لا تدور إلا حول المال، فإن بلزاك يراها أقسى من دراما ابنى أتريوس Atridae[2]. والواقع أن كلمات "جرانديه Grandet" وهو يحتضر لابنته: "سوف تقدمين لى حسابا عن هذا هناك" أبعث على الرعب من أشد الأنغام التى نسمعها فى التراجيديا اليونانية كآبة. إن الأرقام والمبالغ والميزانيات هى هنا الصيغ التى تتخذها الرقى والتعاويذ، وهى نبوءات عهد أسطورى جديد، وعالم سحرى جديد. إن الملايين تنبثق من العدم وتختفى، وتتلاشى ثانية وكأنها عطايا أرواح شريرة فى حكايات الجن. والواقع أن بلزاك يقع بسهولة فى أسلوب الحكاية الخرافية حين يكون الموضوع الذى يعالجه هو المال. فهو يحب أن يقوم بدور الجن الذى يقدم هدايا إلى المتسولين، وهو دائمًا على استعداد للهرب مع أبطاله فى عالم أحلام اليقظة. ولكنه لا يخفى عن نفسه أبدًا التأثير النهائى للذهب، وما يسببه من دمار، وما يؤدى إليه من تسميم للعلاقات الإنسانية. ففى هذه النقطة لا يتخلى عنه حسه الواقعى أبدًا.

---

[1] Bernard Gyon : La Pensée politique et sociale de Balzac, 1947 .

[2] وهما أجاممنون وفيلاوس. (المترجم)

أن الجرى وراء المال والربح يحطم الحياة العائلية، ويبعد الزوجة عن زوجها، والابنة عن أبيها، والأخ عن أخيه، ويحيل الزواج إلى شركة قائمة على المنفعة المتبادلة، والحب على عملية تجارية، ويقيد الضحايا معًا بأغلال من العبودية. فهل يستطيع المرء أن يتصور شيئًا أفظع من الطريقة التى يرتبط بها الأب العجوز جرانديه بابنته بوصفها وريثة ثروته! أو من سمات جرانديه التى تظهر على أوجينى بمجرد أن تصبح سيدة البيت! أهناك شىء أشد غرابة وغموضًا من قوة الطبيعة هذه، ومن سيطرة المادة على أرواح الناس على هذا النحو! إن المال يجعل الرجال والنساء مغتربين عن أنفسهم، ويحطم المثل العليا، ويدفع بالمواهب إلى الانحراف، وبالفنانين والشعراء والعلماء إلى الابتذال، ويجعل من العباقرة مجرمين، ويحيل أولئك الذين ولدوا ليكونوا قادة وزعماء إلى مغامرين ومقامرين. وبطبيعة الحال فإن الطبقة الاجتماعية التى تحمل أفدح المسئولية عن ضراوة اقتصاد المال، والتى تجنى منه أعظم ربح، هى البورجوازية.

ولكن الطبقات جميعًا مشتبكة فى ذلك الصراع الوحشى الحيوانى من أجل البقاء، ذلك الصراع الذى تشنه البورجوازية وتشارك فيه الأرستقراطية، وهى أشد ضحاياه تأثرًا به، بقدر ما تشارك سائر الطبقات. ومع ذلك فإن بلزاك لا يجد مخرجًا من فوضى الحاضر إلا بإحياء هذه الأرستقراطية، وتعليمها عقلانية الطبقة الوسطى وواقعيتها، وفتح أبوابها للمواهب ذات الطموح من الطبقات الدنيا. إنه مؤيد متحمس للطبقات الإقطاعية، وهو يعجب بالمثل العليا العقلية والأخلاقية المتجسدة فيها، ويأسف لتدهورها، ولكنه يصف انحلالها هذا بموضوعية تامة لا أثر فيها للشفقة، ولاسيما حين يتحدث عن استسلامها أمام أموال البورجوازية. ومن المؤكد أن نزعة الادعاء والتعالى عند بلزاك محرجة إلى حد بعيد، غير أن شطحاته السياسية لا ضرر منها على الإطلاق؛ إذ أنه مهما كان مقدار تحمسه لقضية الأرستقراطية، لم يكن هو ذاته أرستقراطيا، والفرق بين الحالتين — كما أكد البعض — كبير[1]. فنزعته الأرستقراطية فكرة تأملية، لا تنبعث من القلب أو من الفطرة.

---

(1) Grib : Balzac. Critics Group Series, 5, 1937, p. 76 .

على أن بلزاك لم يكن قط كاتبا بورجوازيًا بالمعنى الصحيح، تتغلغل جذور كل مشاعره التلقائية فى الموقف المميز لطبقته، بل كان فى الوقت ذاته أنجح مدافع عن البورجوازية، وهو لا يحاول إخفاء إعجابه بما أنجزته طبقته. وكل ما فى الأمر أن هناك خوفًا هستيريًا يتملكه، وأنه يشتم الفوضى والثورة فى كل شىء. إنه يهاجم كل ما يهدد استقرار الوضع الراهن، ويدافع عن كل شىء يبدو أنه يحميه. وهو يرى أن الحصن الذى يحمى من الفوضى والاضطراب هو الملكية، والكنيسة الكاثوليكية، وينظر إلى الإقطاع على أنه ذلك النظام الذى تستتبعه سيطرة هذه القوى فحسب. وهو لا يعبأ على الإطلاق بالأشكال التى اتخذتها الملكية والكنيسة وطبقة النبلاء منذ الثورة، بل إن كل ما يهتم به هو المثل العليا التى تمثلها، وهو لا يهاجم الديمقراطية والليبرالية إلا لعلمه بأن البناء الكامل للنظم الاجتماعية المستقرة لابد أن ينهار بمجرد البدء فى نقدها. فمن رأيه أن السلطة التى تصبح موضوعًا للمناقشة لا وجود لها.

إن المساواة فى رأى بلزاك وهم. فهى لم تتحقق أبدًا فى أى مكان من العالم. وكما أن كل جماعة، ولاسيما الأسرة، مبنية على السلطة، فكذلك ينبغى أن يكون المجتمع بأكمله مبنيًا على مبدأ حكم السيادة. أما الديمقراطيون والاشتراكيون فهم حالمون غير واقعيين، ليس فقط لأنهم يؤمنون بالحرية والمساواة، بل أيضًا لأنهم يضفون على عامة الناس والطبقة العاملة صبغة مثالية دون تمييز. والواقع أن الناس جميعًا سواء : فكلهم باحثون عن مصالحهم. والمجتمع خاضع كل الخضوع لمنطق الصراع الطبقى. فالنزاع بين الغنى والفقير، والقوى والضعيف، والمميز والمضطهد، لا يعرف حدودا. "إن حفظ الذات هو الهدف من كل قوة" (الطبيب الريفى Le Médecin de campagne) وهدف كل طبقة هو القضاء على مغتصبيها – تلك حقائق لا سبيل إلى تغييرها. ولكن بلزاك لا يقتصر على معرفة مفاهيم الصراع الطبقى فحسب، بل إنه قد عرف – منذ ذلك الوقت المبكر – أساليب الفضح التى تتبعها المادية التاريخية. ففى "الأوهام الضائعة" يقول فوتران : "إنهم يحكمون على المجرم بالأشغال الشاقة، على حين أن ذلك الذى يدمر أسرا بأكملها عن طريق الإفلاس بالتدليس لا يكون جزاؤه إلا بضعة أشهر .. ذلك لأن القضاة الذين يصدرون حكمًا

على لص يحافظون على الحواجز التى تفصل بين الغنى والفقير .. وهم يعلمون بالطبع أن الإفلاس يؤدى ، على أسوأ الفروض، إلى تحول فى توزيع الثروة".

غير أن الفارق الأساسى بين بلزاك وماركس يرجع إلى أن مؤلف "الكوميديا البشرية" يحكم على كفاح الطبقة العاملة بنفس الطريقة التى يحكم بها على كفاح الطبقات الأخرى، أى بوصفه صراعا من أجل المنافع والامتيازات، على حين أن ماركس يرى فى صراع الطبقة العاملة من أجل السلطة وانتصارها بداية لعهد جديد فى تاريخ العالم، وتحقيقًا لمثل أعلى ووضع نهائى[1]. ولقد اكتشف بلزاك قبل ماركس، وبطريقة يمكن أن يقبلها ماركس ذاته على أنها طريقة موثوق بها، الطبيعة الأيديولوجية لكل تفكير. فهو يقول فى رواية "الصائدة فى الماء العكر La Rabouilleuse "إن الفضيلة تبدأ مع الرخاء"، وفى "الأوهام الضائعة" يتحدث فوتران عن "ترف السلوك الشريف" الذى لا يمكن أن يصل إليه المرء إلا بعد أن يكون قد بلغ مركزا مناسبًا واكتسب المال المقترن به. وفى "دراسة لوضع الحزب الملكى" (١٨٣٢) يشير بلزاك إلى الطريقة التى تتكون بها الأيديولوجيات فيقول : "إن الثورات تحدث أولاً فى الأشياء والمصالح المادية، ثم تمتد إلى الأفكار، وأخيرًا تتحول إلى مبادىء". وهو يكتشف، منذ هذا الوقت المبكر، الروابط المادية التى تتحكم فى أفكارنا، وديالكتيك الوجود والوعى فى "لوى لامبير Louis Lambert" التى يزداد بطلها وعيًا – كما يلاحظ هو ذاته – بالنسيج المادى لكل تفكير، بعد أن كانت النزعة الروحية هى المسيطرة عليه فى شبابه. ولم يكن من قبيل المصادفة، بطبيعة الحال، أن أدرك بلزاك وهيجل فى الآن نفسه تقريبًا الطابع الديالكتيكى للتاريخ. فالاقتصاد الرأسمالى والبورجوازية الحديثة حافلان بالمتناقضات، وهما يعبران على نحو أفضل مما كانت تعبر به المدنيات السابقة، عن فكرة تطور مجرى التاريخ من خلال مفهوم التضاد. غير أن الأسس المادية للمجتمع البورجوازى لم تكن فى ذاتها أكثر شفافية من أسس المجتمع الإقطاعى فحسب، بل أن الطبقة العليا الجديدة لم تكن فى البداية على الأقل، تهتم كثيرًا بتغطية الأسس

---

(1) Marie Bor : Balzac contre Balzac, 1933, p. 38 .

المادية لقوتها بثوب أيديولوجي. وعلى أية حال فإن أيديولوجيتها كانت أحدث عهدًا من أن تتمكن من إخفاء الأصل الذى أتت منه.

إن السمة البارزة فى نظرة بلزاك إلى العالم هى واقعيته، وفحصه الهادىء الأمين للوقائع. ولم تكن ماديته التاريخية ونظريته فى الأيديولوجيات سوى تطبيقات لحاسته الواقعية. وقد ظل بلزاك محتفظًا بموقفه الواقعى، النقدى، حتى فى بحثه لتلك الظواهر التى كان متعلقًا بها عاطفيًا. وهكذا أكد، على الرغم من الطابع المحافظ لنظرته العامة، أن التطور الذى أدى إلى المجتمع الرأسمالى البورجوازى الحديث هو تطور لا سبيل إلى مقاومته، ولم يعد أبدًا إلى تلك النظرة الضيقة الأفق التى تتحكم فى موقف المثاليين من الحضارة الصناعية. ولقد كان موقفه من الصناعة الحديثة، بوصفها القوة الجديدة الموحدة للعالم، إيجابيًا بمعنى الكلمة[1]. فهو يعجب بالمدينة الكبرى الحديثة، بما فيها من أشكال نمطية، وحركة نشطة وسورة متوثبة. ولقد كانت باريس تسحره، وكان يحبها على الرغم من طابعها الشرير، بل ربما كان سحرها راجعًا فى نظره إلى فظاعة رذائلها ذاتها. ذلك لأنه حين يتحدث عن "ذلك اليوم الخبيث الكبير الذى ينبعث منه الدخان، والذى يمتد على ضفاف السين" يكشف فى كل لفظ عن الافتتان الذى يكمن من وراء لهجته الشديدة. وهكذا فإن الإعجاب الأسطورى بباريس، بابل الجديدة، مدينة النور والجنات الخفية، موطن بودلير وفرلين، وكونستان جيز وتولوز لوتريك، هذا الإعجاب الأسطورى بباريس الخطرة المغوية التى لا تقاوم، يرجع أصله إلى "الأوهام الضائعة"، والأب "قصة الثلاث عشرة Histoire des Treize " "والأب جوريو Père Goriot". فبلزاك كان أول كاتب يتحدث عن مدينة ضخمة حديثة بحماسة، ويجد متعة فى مصنع. ولم يسبق أن طرأ ببال أى كاتب قبله أن يصف مصنعًا وسط واد ساحر بأنه "مصنع ممتع"[2]. ولقد كان الإعجاب بالحياة الجديدة الإبداعية للعصر الصناعى، على الرغم من اندفاعها الذى لا يرحم، تعويضًا عن تشاؤمه، وإيقاظًا لأمله فى المستقبل وثقته به. فهو يعلم أن من المستحيل تمامًا العودة إلى

---

(1) E. Buttke : Balzac als Dichter des modernen Kapitalismus, 1932, p. 28 .

(2) Balzac : Correspondance, 1867, I, p. 433 .

الحياة الأبوية الهادئة الساحرة للمدينة الصغيرة والقرية. ولكنه يعلم أيضًا أن تلك الحياة لم تكن رومانتيكية وشاعرية إلى الحد الذى كانت تصور به عادة، وأن صبغتها "الطبيعية" لم تكن إلا جهلاً وفقرًا ومرضًا ("الطبيب الريفى"، "قس القرية"). وعلى ذلك فقد كان بلزاك، على الرغم من ميوله ذات الطابع الرمانتيكى، بعيدًا كل البعد عن "الصوفية الاجتماعية" لدى الرومانتيكيين"[1]. أما ما يقال عن "النقاء الأخلاقى" و"الطبيعة الطاهرة" للفلاحين بوجه خاص، فإنه لم يخدع نفسه بشأنه على الإطلاق. فقد كان يحكم على الصفات الحميدة والسيئة لدى عامة الناس بنفس الموضوعية التى كان يحكم بها على مزايا الأرستقراطية وعيوبها، وكانت علاقته بالجماهير بعيدة عن التزمت، حافلة بالتناقضات، تمامًا كما كان جمعه بين كراهية البورجوازية والتعلق بها.

لقد كان بلزاك كاتبًا ثوريًا دون أن يريد ذلك ودون أن يعلمه. فعواطفه الحقيقية جعلته حليفًا للمتمردين والعدميين. وقد أدرك معظم معاصريه أن من المستحيل الاعتماد عليه فى النواحى السياسية، إذ كانوا يعرفون أنه فى أساسه فوضوى يشعر دائمًا باتفاقه التام مع أعداء المجتمع، ومع أولئك الذين خرجوا عن الصف واقتلعوا من جذورهم. وقد لاحظ لوى فويو Louis Veuillot أنه كان يدافع عن العرش والمذبح بطريقة تجعل أعداء هذين النظامين يشعرون بالامتنان له[2]. وكتب ألفرد نتمان Alfred Nettement فى "الجازيت دى فرانس" (فبراير ١٨٣٦) يقول : إن بلزاك يريد أن يقتص من المجتمع على كل الشرور التى عاناها فى حداثته، وأن تمجيده للطبائع المضادة للمجتمع ليس إلا تعبيرًا عن روح الانتقام هذه. وأكد شارل فايس C. Weiss أنه، على الرغم من ادعاء بلزاك بأنه من أنصار عودة الملكية الشرعية، فقد كان يتحدث دائمًا كما يتحدث التقدميون. كما أكد فكتور هيجو أنه كان كاتبًا ثوريًا، شاء أم لم يشأ، وأن أعماله تكشف عن قلب ديمقراطى أصيل. وأخيرًا فقد تنبه اميل زولا إلى التضاد بين العناصر الظاهرة والعناصر الباطنة فى نظرته إلى الحياة. ولاحظ – مستبقًا فى ذلك التفسير الماركسى – أن موهبة

---

[1] Ernest Seillière : Balzac et la morale romantique, 1922, p. 61 .

[2] André Bellesort : Balzac et son oeuvre, 1924, p. 175 .

الكاتب قد تكون متعارضة تمامًا مع اعتقاداته. ومع ذلك فقد كان انجلز أول من اكتشف الدلالة الحقيقية لهذا التعارض وقام بتحليلها. فهو أول من بحث — بطريقة يمكن الانتفاع منها علميًا — فى التناقض بين آراء الكاتب السياسية وأعماله الفنية، وصاغ بذلك مبدأ من أهم المبادىء التفسيرية فى كل دراسة اجتماعية للفن. ومنذ ذلك الحين أصبح من الواضح تمامًا أن التقدمية الفنية والرجعية السياسية تتمشيان تمامًا كل مع الأخرى، وأن كل كاتب أمين يصف الواقع بصدق وإخلاص يكون تأثيره فى عصره مصطبغًا بطابع الاستنارة والتحرر. مثل هذا الفنان يساعد رغمًا عن إرادته فى الخروج عن تلك المواضعات والصيغ الجامدة والمحرمات والاعتقادات المتحجرة التى تقوم عليها أيديولوجية العناصر الرجعية المضادة للتحرر. وهكذا كتب انجلز فى رسالته المشهورة إلى الآنسة هاركنس Harkness فى أبريل ١٨٨٨ يقول :

"إن الواقعية التى أعنيها قد تتسلل حتى على الرغم من آراء المؤلف .. فبلزاك، الذى أعده قطبًا من أقطاب الواقعية أعظم بكثير من كل الكتاب من أمثال زولا، فى الماضى أو الحاضر أو المستقبل، يقدم إلينا فى روايته : الكوميديا الإنسانية، تاريخًا واقعيًا إلى حد رائع "للمجتمع" الفرنسى، يصف فيه بطريقة تسجيلية تكاد تتابع السنوات الواقعة بين ١٨١٦ و١٨٤٨ عامًا بعد عام، الضغط المتزايد دوامًا للبورجوازية الصاعدة على مجتمع النبلاء الذى استقر بعد عام ١٨١٥، والذى أصبح مرة أخرى هو الذى يحدد بقدر استطاعته، مستوى "التهذيب الفرنسى القديم". فهو يصف كيف أخذت آخر بقايا هذا المجتمع الذى كان فى نظره نموذجيًا، تنهار بالتدريج أمام تدخل طبقة محدثى النعمة، الغنية السوقية، أو تفسد نتيجة لهذا التدخل .. على أن بلزاك كان من الوجهة السياسية من أنصار عودة الملكية الشرعية، وكانت أعماله العظيمة رثاء دائمًا للمجتمع الطيب الذى طرأ عليه فساد لا يمكن إصلاحه، وكان متعاطفًا مع الطبقة التى كان مآلها إلى الفناء. ولكن على الرغم من ذلك فإن تهكمه لا يصبح أبدًا لاذعًا، وسخريته لا تصبح أبدًا مرة، بقدر ما تصبح عندما يبدأ فى تحريك نفس الرجال والنساء الذين كان يتعاطف معهم، إلى أقصى حد — وأعنى بهم النبلاء .. وإنى لأرى أن اضطرار بلزاك إلى الخروج على تعاطفه الطبقى على هذا النحو، وإدراكه ضرورة انهيار نبلائه

المفضلين، ووصفه إياهم بأنهم أناس لا يستحقون مصيرًا أفضل، ورؤيته لرجال المستقبل الحقيقيين فى المكان الوحيد الذى كانوا يوجدون فيه عندئذ — ذلك فى رأيى واحد من أعظم انتصارات الواقعية، ومن أعظم سمات صديقنا القديم بلزاك"[1].

إن بلزاك أديب ذو نزعة طبيعية، يركز اهتمامه على إثراء تجربته وتنويعها. ولكن إذا كان المرء يعنى بالنزعة الطبيعية التسوية المطلقة بين كل معطيات الواقع، وتطبيق معيار واحد للحقيقة على كل أجزاء عمل الفنان، فلابد عندئذ أن يتردد المرء فى تسميته مجرد أديب ذى نزعة طبيعية. بل إن المرء ليضطر حينئذ إلى قبول تلك الحقيقة، وهى أن خياله الرومانتيكى وميله إلى الميلودراما كان يجرفه مرارًا وتكرارًا، وأنه كان فى كثير من الأحيان يخرج عن طريقه لكى يهتدى إلى أكثر الشخصيات غرابة وأبعد المواقف احتمالاً، بل إنه كان يشيد إطار قصصه على نحو يكون من المستحيل معه تخيلها عينيًا، وتكون كل وظيفتها هى أن تسهم، عن طريق ألوان الوصف وأنغامه، فى إحداث الجو المقصود. فالقول أن بلزاك كان من أصحاب النزعة الطبيعية الخالصة لا يمكن أن يؤدى إلا إلى الإخفاق فى تفسيره فى ميادين متعددة. ومقارنته، من حيث هو مفكر نفسى، أو مصور للبيئة، بأقطاب الرواية المتأخرة ذات النزعة الطبيعية، مثل فلوبير أو موباسان، هى أمر لا معنى له ولا جدوى منه. فإذا لم يكن فى وسع المرء أن يستمتع بأعماله من حيث هى أوصاف للواقع. ومن حيث هى فى الوقت ذاته تعبير عن استبصارات بلغ الخيال فيها أقصى درجات الجرأة والجموح، وإذا لم يتوقع المرء أن يحصل منها على خليط لا تمييز فيه بين هذين العنصرين، فلن يستطيع أبدا أن ينمى فى نفسه الميل إلى هذه الأعمال. إن فن بلزاك تسيطر عليه رغبة عارمة فى الخضوع التام للحياة، ولكنه لا يكاد يدين بشىء للملاحظة المباشرة، بل إن أهم خصائصه مبتدعة، وهى نتاج لتفكير متعمد وشعور إيهامى مقصود.

---

[1] Karl Marx and Friedrich Engles : Literature and Art, 1947, pp. 42, 3.

وانظر أيضا مجلة :

International Literature, July 1933, No. 3, p. 114 .

والحق أن كل عمل فنى، حتى أشد الأعمال تطرفًا فى النزعة الطبيعية، هو صبغ للواقع بصبغة مثالية — وهو أسطورة، ونوع من التصور الخيالى لحالة مثلى. ومن جهة أخرى فحتى فى أبعد الأساليب عن المألوف نقبل منذ البداية خصائص معينة، كالألوان البراقة مثلاً، أو البقع فى اللوحات الانطباعية، أو الشخصية غير المترابطة وغير المتسقة فى الرواية الحديثة، على أنها صادقة ومضبوطة. غير أن تصوير بلزاك للواقع أكثر اعتباطية بكثير من معظم أصحاب النزعة الطبيعية، ووسيلته الرئيسية إلى إيقاظ الشعور بأن ما يقوله مطابق للحياة هى تسلطه على القارىء بحيث يخضعه لاتجاهه الذهنى الخاص ولعالمه الوهمى الذى يؤلف كلا شاملاً مصغرًا، وهو العالم الذى يستبعد منه منذ البداية إمكان التنافس مع عالم الواقع التجريبى. فشخصياته، والإطار الذى توضع فيه، لا تبدو حقيقة لأن سماتها الفردية مطابقة للتجربة الفعلية، بل لأنها مرسومة بقدر من الوضوح وتحدد الملامح تبدو معه وكأنها قد لوحظت فى الواقع ونقلت منه بالفعل. ونحن نشعر إزاءها كأننا نواجه واقعًا محكمًا، لأن العناصر الفردية فى هذا العالم المصغر تتجمع كلها فى وحدة لا تنقسم، ولأن الأفراد لا يتصورون بدون بيئتهم، أو الشخصيات بدون تكوينها المادى، أو الأجسام بدون الموضوعات المحيطة بها.

إن الأعمال الفنية الكلاسيكية التقليدية والكلاسيكية الجديدة متباعدة عن العالم الخارجى، ويقف كل منها إلى جوار الآخر فى عزلة تامة داخل إطار مجالها الجمالى الخاص. أما النزعة الطبيعية فى كل صورها، أعنى كل فن يعتمد بصورة واضحة على أنموذج واقعى، فتخرج عن هذا الإطار المقفل على ذاته، وجميع الأشكال الدورية Cyclical التى تضم مجموعة متنوعة من التصويرات الفنية تلغى الاستقلال الذاتى للعمل الفنى الواحد. ولقد نشأت معظم الأعمال الفنية فى العصور الوسطى بهذه الطريقة التراكمية التى تشتمل على عدة وحدات مستقلة. فملاحم الفروسية وروايات المغامرة، بقصصها الطويلة التى لا تنتهى، وبشخصياتها التى تتكرر جزئيًا، تنتمى إلى هذه الفئة بقدر ما تنتمى إليها مجموعات التصوير فى العصور الوسطى وحلقات روايات الألغاز التى لا حصر لها. وعندما اكتشف بلزاك طريقته الخاصة، واهتدى إلى فكرة "الكوميديا الإنسانية" بوصفها إطارًا يضم رواياته

المنفردة، فإنه قد عاد — بدرجة ما — إلى هذه الطريقة فى التأليف، المعروفة فى العصور الوسطى، واتخذ لكتاباته شكلاً لم يعد فيه معنى أو قيمة لذلك التحدد الشفاف للمعالم، وذلك الاكتفاء الذاتى الذى كانت تتسم به الأعمال الفنية الكلاسيكية. ولكن كيف خطر هذا القالب المنتمى إلى "العصور الوسطى" ببال بلزاك؟ وكيف أصبح مرة أخرى موضوعًا للاهتمام الملح فى القرن التاسع عشر؟ إن كلاسيكية عصر النهضة وفكرة الوحدة والتركيز الشكلى للعمل الفنى، قد حلت تمامًا محل الطريقة الفنية المتبعة فى العصور الوسطى. وطالما ظلت هذه النزعة الكلاسيكية حية، لم يكن من الممكن أن تستعيد الطريقة الدورية للتأليف مركزها القديم. ولكنها لم تظل حية إلا بقدر ما كان الناس واثقين من قدرتهم على السيطرة على الواقع المادى. ومن هنا فإن سيادة الفن الكلاسيكى النزعة أخذت تختفى تدريجيًا بازدياد الشعور بالاعتماد على الظروف المادية للحياة. وفى هذه الناحية بدورها كان الرومانتيكيون هم الأسلاف المباشرون لبلزاك.

ويمثل زولا وفاجنر وبروست المراحل اللاحقة فى هذا التطور، وهم يلجأون على نحو متزايد إلى الأسلوب الدورى، الموسوعى، المحيط بالعالم كله، فى مقابل مبدأ الوحدة والانتقاء. فالفنان الحديث يريد المشاركة فى حياة لا تستنفد، ولا يمكن التعبير عنها فى أى عمل واحد بعينه. وهو لا يستطيع التعبير عن العظمة لا بالحجم. أو عن القوة إلا باللامحدودية ومن الواضح أن بروست كان واعيًا بالصلة التى تربط بينه وبين الشكل الدورى عند فاجنر وبلزاك. فهو يكتب قائلاً: "لقد شعر الموسيقى (يقصد فاجنر) حتما بنفس النشوة التى أحس بها بلزاك عندما تأمل أعماله بعينى شخص غريب، وتأملها فى الوقت ذاته بعينى الأب .. ثم لاحظ بعد ذلك أنها تكون أجمل كثيرًا لو جمعت بينها أشكال متكررة دوريًا، وأضاف إلى عمله لمسة أخيرة من فرشاته، هى أرفع اللمسات جميعًا.. وهى وحدة مضافة. ولكنها لم تكن مصطنعة على الإطلاق .. لا يمكن التعرف عليها، ولكنها مع ذلك حقيقية وحيوية إلى أبعد حد .." [1].

---

[1] **Marcel Proust : La Prisonnière, I.**

إن هناك، من بين الشخصيات البالغ عددها ألفين، التى تضمها "الكوميديا البشرية"، أربعمائة وستين شخصية تتكرر فى روايات متعددة. مثال ذلك أن هنرى دى مرسى Henry de Marsay يظهر فى خمسة وعشرين عملاً مختلفًا، كما أن "الغانيات بين التألق والشقاء Splendeurs et misères de courtisanes "، تظهر فيها وحدها مائة وخمس وخمسون شخصية تقوم أيضًا بدور متفاوت الأهمية فى أجزاء أخرى من المجموعة[1]. كل هذه الشخصيات أوسع نطاقًا وأعظم أهمية من الأعمال المنفردة، حتى ليشعر المرء دائمًا بأن بلزاك لا يقول لنا كل ما يعرفه، وكل ما يمكنه أن يقوله عنها. ولنذكر فى هذا الصدد أن ابسن عندما سئل ذات مرة عن السبب الذى جعله يطلق على بطلة مسرحية "بيت الدمية (Doll's House) مثل هذا الاسم الغريب، أجاب بأنها سميت باسم جدتها التى كانت إيطالية، وكان اسمها الحقيقى اليونورا، ولكنها كانت تتدلل فى طفولتها وتسمى نورا. وعندما اعترض عليه بأن هذا كله لا يقوم بدور فى المسرحية ذاتها، أجاب بدهشة: "ولكن الحقائق تظل مع ذلك حقائق". والحق أن توماس مان كان على صواب تمامًا حين قال أن ابسن ينتمى إلى نفس الفئة التى ينتمى إليها عبقريا المسرح الآخران فى القرن التاسع عشر، وهما زولا وفاجنر[2]. فعنده أيضًا لم يعد للعمل المنفرد ذلك الطابع المنتمى، المكتمل، وكأنه عالم مصغر قائم بذاته، وهو الطابع المميز للقالب الكلاسيكى. وهناك عدد ضخم من النوادر عن علاقة بلزاك بشخصياته، مماثلة لتلك التى رويناها الآن عن ابسن. وأشهرها ما حدث له مع جول ساندو Jules) (Sandeau الذى كان يحكى لبلزاك عن مرض أخته، فقاطعه هذا الأخير قائلاً: "هذا كله حسن جدا. ولكن لنعد الآن إلى الواقع: من الذى سنزوجه بأوجينى جرانديه؟" وهناك أيضًا ذلك السؤال الذى فاجأ به واحدا من أصدقائه: "أتعرف ممن سيتزوج فيلكس دى فودفيل؟ سيتزوج من إحدى أفراد أسرة دى جرانفيل. أليس هذا اختيارًا رائعًا؟" ولكن أبدع النوادر وأقواها دلالة هى نادرة هوفمانزتال Hoffmansthal التى قيل فيها أن بلزاك ذكر فى حوار خيالى: "إن فوتران، فى

---

[1] E. Preston : Recherches sur la technique de Balzac, 1926, pp. 5, 222.

[2] Thomas Mann : Die Forderung des Tages, 1930, pp. 273 ff.

روايتي. يرى أنها أجمل المسرحيات جميعًا (يقصد فينيس بافيه Venice Preserved لأوتوى Otway وأنا أعلق أهمية كبيرة على حكم مثل هذا الرجل"[1].
والواقع أن وجود شخصيات بلزاك خارج نطاق رواياته حقيقة لا سبيل إلى الشك فيها بالنسبة إليه، وهى حقيقة كان يأخذها قضية مسلمًا بها، إلى حد أنه كان يستطيع أن يقول ما هو رأى فوتران أو دى مرسى أو راسيتنياك فى أية مسرحية أو كتاب. ويصل تجاوز الجو المباشر للعمل ذاته عند بلزاك إلى حد أنه كثيرًا ما يشير إلى شخصيات منفردة فى "الكوميديا البشرية" حتى حين لا تبدو هذه الشخصيات على الإطلاق فى العمل الذى يتحدث عنه، ويقتبس عناوين أجزاء معينة من العمل الكامل بوصفها مراجع فحسب.

إنا لنعلم جميعًا كيف كان بول بورجيه شغوفًا بالرجوع إلى "قائمة" Répertoire الكوميديا البشرية، التى هى سجل كامل لشخصيات بلزاك[2]. واليوم تكاد هوايته هذه أن تكون المدخل لكل فهم حقيقى لبلزاك، وهو على أية حال علامة إدراك لهذه الحقيقة، ألا وهى أن مفهوم "الكوميديا البشرية" وتأثيرها ليس جماليًا إلا إلى حد جزئى، وأنه لا ينفصل عن الحياة الواقعية. وهكذا فإن بلزاك يمثل مرحلة انتقال فى التطور المؤدى من الطابع الفنى المحض للكتابات الكلاسيكية والرومانتيكية إلى النزعة الجمالية عند فلوبير وبودلير — فهو يمثل لحظة قصيرة لفن منغمس تمامًا فى المشكلات الجارية لعصره. ولايوجد فى القرن التاسع عشر كله فنان كان أبعد منه عن شعار "الفن لأجل الفن"، وأقل منه حرصًا على نزعة النقاء الفنى. والواقع أن المرء لا يستطيع أن يستمتع بأعمال بلزاك وهو مطمئن مرتاح الضمير ما لم يسلم منذ البداية بأنها مزيج مختل التوازن، مضطرب التركيب إلى حد ما. لا يشترك فى شىء مع المبدأين الكلاسيكيين المعروفين، مبدأ "لا أكثر ولا أقل". ومبدأ نقل معطيات التجربة إلى مستوى واحد. والحق أن الفكرة القائلة أن العمل الفنى كل مكتمل هى على الدوام وهم خيالى، إذ أن أكثر الأعمال اكتمالاً تكون على

---

(1) Hugo von Hofmanstfal : Unterhaltungen ueber literarische gegenstaende (1904), p. 40.

(2) A. Cerfberr – J. Christophe : Répertoire de la comédie humaine, 1887.

الدوام حافلة بالعناصر المضطربة المختلطة، ومع ذلك فإن روايات بلزاك هى المثل الكلاسيكى للخروج الناجح عن كل قواعد علم الجمال. ولو قاسها المرء بمعيار الأدب الكلاسيكى، لتحتم عليه أن يحكم عليها بأنها خروج صارخ إلى أبعد حد حتى عن أشد قواعد الفن تحررًا. وحين يكون المرء واقعا تمامًا تحت تأثير هذه الأعمال، وتكون نفسه لا تزال منفعلة بما تتسم به شخصياتها من سورات كلها تدمير ذاتى، وبما يقوله المتمردون والمجرمون فيها من كلمات مرعبة، فإنه يضطر إلى الاعتراف بأن كل شىء يقبل التحليل العقلى قد أسىء عرضه فى هذه الأعمال، وبأن بلزاك لا يستطيع أن يكون عقدة محبوكة أو يتوسع فيها، وبأن شخصياته هى فى كثير من الأحيان مجرد شخصيات مرصوصة بعضها إلى جانب البعض بطريقة غامضة متنافرة، شأنها شأن البيئات والأجواء التى تدور فيها أحداث رواياته، وبأن نزعته الطبيعية ليست ناقصة فحسب، بل هى أيضًا فجة تفتقر إلى العناية والتعمق. والأهم من ذلك كله أن المرء سيضطر عندئذ إلى الاعتراف بأن كل هذه النقائص تقترن بها أمثلة مرعبة لرداءة الذوق، وبأن الكاتب يفتقر إلى كل قدرة على النقد الذاتى، وهو على استعداد لعمل أى شىء من أجل إدهاش القارىء والاستحواذ عليه، وبأنه لم يعد لديه شىء من الثقافة الجمالية للقرن الثامن عشر، ومن هدوئها وطريقتها المنسابة الرشيقة اللاهية، وبأن ذوقه على نفس مستوى الجمهور الذى يقرأ المسلسلات، بل وأسوأ المسلسلات، وبأنه قادر على أن يصل فى الإفراط والمبالغة والإسراف إلى أقصى مداها، وبأنه عاجز عن التعبير عن أى شىء قريب إلى قلبه دون أن يستخدم صيغة التأكيد والمبالغة، وبأنه يتحدث دائمًا بصوت عال، وبأنه يكذب ويغش، وبأنه يكون دجالاً تافهًا فى اللحظة التى يحاول فيها إعطاء قارئه انطباعًا بأنه فيلسوف متبحر، على حين أن تفكيره يصل قطعًا إلى أسمى درجاته حين لا يكون واعيًا بأنه مفكر على الإطلاق، وحين يفكر ويستدل تلقائيًا، على النحو الذى تمليه مصالحه الشخصية وموقعه التاريخى.

وأوضح الشواهد على رداءة ذوقه هى الهفوات فى أسلوبه : أعنى ذلك السيل العارم المختلط من الألفاظ، وذلك الوقار الواضح التصنع، وتلك الاستعارات المتكلفة المهوشة، وذلك الحماس المندفع والانفعالات التى تتخذ طابعًا ساميًا مزيفًا.

وحتى حواره ذاته لم يكن بمنأى عن تلك النقائص. ففيه بدوره نجد فقرات ميتة وأنغامًا تبدو "نشازًا"، تمامًا كتلك الأصوات النشاز التى قد تصدر عن المرء حين يغنى. وإنا لنعرف الطريقة التى حاول بها "تين" أن يفسر غرائب أسلوب بلزاك ويبررها. فهو يلاحظ أن للأدب أساليب مختلفة، لها كلها نفس الحقوق، وهو يؤكد أن مؤلف "الكوميديا البشرية" لم يعد يخاطب جمهور القرن السابع عشر وصالونات القرن الثامن عشر، أعنى جمهورًا يستجيب لأبسط التلميحات، ولا يحتاج إلى ألوان براقة وأصوات صارخة حتى يجذب انتباهه، بل كان على عكس ذلك يكتب لأناس لا تؤثر فيهم إلا التجديدات والبدع الصارخة والمبالغات، أى لقراء الروايات المسلسلة[1]. وذلك دون شك مثل رائع من أمثلة النقد الأدبى المرتكز على الدراسة الاجتماعية، إذ أنه على الرغم من أن كثيرًا من الكتاب فى جيل بلزاك قد تجنبوا أخطاءه الأسلوبية، فإن القليلين منهم هم الذين كانوا متشبعين بروح عصرهم مثله. ولكن ألا يجدر بنا بدلاً من تبرير نواحى الضعف عند بلزاك، أن نحاول إيجاد تفسير لذلك التقارب المفاجىء بين ما هو عظيم وما هو ضئيل القيمة فى أعماله؟ ألا ينبغى أن يكون المصدر الأول الذى نعزو إليه غرائب أسلوبه، بالنسبة إلى التفسير الاجتماعى، هو أنه كان هو ذاته من عامة الشعب، وكان معبرًا عقليًا عن الطبقة الوسطى الجديدة، التى كانت مفتقرة نسبيًا إلى الثقافة، وإن كانت قد تميزت بنشاط وكفاءة غير عادية؟

لقد لاحظ الكثيرون أن بلزاك يرسم فى أعماله صورة الأجيال اللاحقة أكثر مما يرسم صورة جيله هو، وأن الصور التى رسمها لمحدثى النعمة والوصوليين والمضاربين والمغامرين، والفنانين والعاهرات، تعبر عن عهد الامبراطورية الثانية خيرًا مما تعبر عن عهد ملكية يوليو. وإنه ليبدو قطعًا، فى حالته، أن الحياة هى التى عملت على محاكاة الفن. فبلزاك أحد أنبياء الأدب، الذين كانت البصيرة أقوى عندهم من الملاحظة. وبطبيعة الحال فإن كلمتى "نبى" و"ذو بصيرة" ليست إلا ألفاظًا تستخدم لمحاولة التخلص من تلك المعضلة التى يثيرها فن لا يؤدى كشف كل

---

[1] Taine : Nouveaux essais de critique et d'histoire, 1865, pp. 104 – 13 .

عيب جديد فيه إلا إلى زيادة تأثيره السحرى. ولكن ماذا عسانا أن نقول غير ذلك عن رواية مثل "الرائعة المجهولة Chef – d'oeuvre inconnu" التى تجمع بين أعمق استبصار بمعنى الحياة والعصر الحاضر، وبين سذاجة لا يتصورها العقل؟ إننا نقرأ فى هذه الرواية أن "فرنهوفر Frenhofer " كان أعظم تلاميذ "مابوز Mabuse"، وهو الوحيد الذى لقنه الأستاذ فنه فى إضفاء الحياة على الشخصيات المصورة. وظل فرنهوفر يعمل فى صورة امرأة لمدة عشر سنوات، مكافحًا من أجل تحقيق أرفع هدف لكل فن، وهو سر بيجماليون. وكان يشعر بأن كل يوم يزيده اقترابًا من هدفه، ولكن كان يظل هناك على الدوام شيء لا يمكن التغلب عليه أو حله أو الوصول إليه. ولقد كان يؤمن بأن العالم يخفى عنه هذا الشيء، وبأنه لم يجد الأنموذج الصحيح بعد. وفى ذات يوم أحضر له بوسان، من فرط تحمسه للفن، عشيقته، التى يفترض أنها صاحبة أجمل جسد تم تصويره على الإطلاق. ويخلب جمال الفتاة لب فرنهوفر. ولكن عينه تنتقل ما بين جسدها النضر واللوحة التى لم تتم ولا يمكن إتمامها. إن العالم لم يعد يقيده، وهو قد قتل الحياة فى داخله. ولكن الصورة، ذلك العمل الذى قضى فيه عمره، والذى كان يغار عليه أكثر مما يغار بوسان على عشيقته، حتى لم يقبل أبدًا أن تقع عليه عينا أى شخص غريب — هذه الصورة لم تكن تنطوى إلا على خليط مضطرب من الخطوط والبقع الملتوية التى لا تفهم، والتى ظل يضعها الواحد فوق الآخر ويكدسها بعضها فوق بعض على مر السنين. ولم يعد المرء يستطيع أن يميز وسط هذا الخليط إلا شكل رجل كاملة التناسق. وهكذا تنبأ بلزاك بمصير فن القرن الماضى، ووصفه وصفًا لا نظير له، وأدرك نتائج ابتعاد هذا الفن عن الحياة والمجتمع، وفهم تلك النزعة الجمالية والعدمية، وخطر التدمير الذاتى الذى يهدده، والذى سيصبح حقيقة مرعبة فى عهد الامبراطورية الثانية، على نحو أكمل مما فهمها أعظم معاصريه علما وأنفذهم بصيرة.

الفصل الثانى

الإمبراطورية الثانية

كـان الرومانتيكـيون عـلى وعـى تـام بما طرأ على الكتاب من ضياع لنفوذهم مـنذ عهـد الـثورة الفرنسـية، والتمسـوا فـى الـنزعة الفـردية مـلجأ من الجمهور غير المـتعاطف. ولقـد كـان هذا الشعور بالغربة يجد معبرًا عنه فى حالة الصراع المرة التى كانـت تسـودهم، ولكـنهم لم يكونوا ينظرون إلى كفاحهم ضد المجتمع على أنه كفاح ميـئوس مـنه. وكـان كـتاب جـيل ١٨٣٠ هم أول من فقدوا موقف الكفاح السائد عند أسـلافهم، وبـدأوا يستسـلمون لعزلـتهم، وكـان احتجاجهم الوحيد ينحصر فى تأكيد الفـارق بـين أنفسـهم وبـين الجمهـور الـذى يخدمونـه. وفـيما بعد وصل غرور كتاب الجـيل الـتالى إلى حـد أصـبحوا معـه يتخلون حتى عن عملية إظهار الاستقلال هذه، واختـبأوا وراء حالـة زائفـة مـن اللاشخصـية وانعـدام الحساسية. ومع ذلك فقد كان تحفظهـم مخـتلفًا تمامًـا عـن موضـوعية القـرنين السابع عشر والثامن عشر. ذلك لأن كـتاب العصـر الكلاسيكى الجديد كانوا يريدون تسلية قرائهم أو إرشادهم أو التحدث معهـم فـى بعـض مشـكلات الحياة. ولكن الأدب تطور، منذ ظهور الرومانتيكية، من تسـلية ومناقشة بين الكاتب وجمهوره إلى عملية كشف للذات وتمجيد لها، يقوم بها الكاتـب. وعـلى ذلـك فـإن فلوبـير وأعضـاء حركة "البارناس"[1] عندما حاولوا إخفاء مشاعرهم الشخصية، لم يكن تحفظهم هذا يتضمن على أى نحو عودة إلى روح الأدب فـى عهـد الرومانتيكية المسبقة، بل كان يمثل أشد صور النزعة الفردية تعاليًا وغرورًا — أعنى نزعة فردية لا تعبأ حتى بأن تكشف مكنونها للآخرين.

---

[1] مدرسة مـن الشعراء الفرنسـيين كانوا يكتبون فى مجلة مخصصة للشعر اسمها "بارناس"، وهو اسم الجبل الذى كـان مقرًا لربات الفن فـى الأساطير اليونانية القديمة، وكـان مـن أشهر ممثلى الحركة مالارميه وفرلين. وقد تطورت هذه المدرسة إلى الحركة الرمزية فيما بعد. (المترجم)

ولقد أدت حوادث عام ١٨٤٨ والنتائج التى أعقبتها إلى إيجاد فاصل قاطع بين الفنانين الحقيقيين والجمهور. ذلك الثورة الجديدة، شأنها شأن ثورتى ١٧٨٩ و١٨٣٠، أتت عقب فترة من النشاط والإنتاج العقلى الرفيع، وانتهت الثورتان السابقتان بهزيمة الديمقراطية والحرية الفكرية آخر الأمر. وقد اقترن انتصار الرجعية بتدهور فكرى لا نظير له، وبانحطاط شديد فى الأذواق. والواقع أن تآمر البورجوازية على الثورة، وإدانة الصراع الطبقى على أنه خيانة عظمى ترتب عليها انقسام الأمة المسالمة إلى معسكرين[1]، وقمع حرية الصحافة، وخلق طبقة بيروقراطية جديدة بوصفها أقوى مؤيد للنظام، ووضع الدولة البوليسية موضع الحكم النهائى فى كل المسائل المتعلقة بالأخلاق والذوق — كل ذلك أدى إلى إيجاد انقسام فى الثقافة الفرنسية لم يعرف له نظير فى أى عصر سابق. وكانت تلك أيضًا بداية الصراع بين روح الاستسلام وروح التمرد فى الطبقة المثقفة، وهو الصراع الذى لا يزال محتدمًا حتى اليوم. كما كانت بداية تلك المعارضة للدولة، التى جعلت جزءا من الطبقة المثقفة يتحول إلى عنصر من عناصر تثبيط الروح المعنوية.

وقد وقعت الاشتراكية ضحية للنظام الذى أعيد من جديد، دون أن تبدى مقاومة من أى نوع. ففى السنوات العشر الأولى بعد الانقلاب، لم تكن توجد فى فرنسا حركة عمالية ذات بال، بل كانت الطبقة العاملة منهوكة القوى، يتملكها الرعب والاضطراب، وكانت نقاباتها قد حلت، وزعماؤها مسجونين أو مطرودين أو مرغمين على التزام الصمت[2]. ولكن انتخابات عام ١٨٦٣، التى أدت إلى زيادة كبيرة فى المعارضة، كانت أول علامة من علامات التغير. فأخذت الطبقة العاملة تتجمع مرة أخرى فى اتحادات، وتعددت الإضرابات، ووجد نابليون الثالث نفسه مضطرًا إلى القيام بتنازلات متزايدة دوامًا. ولكن الاشتراكية ما كانت لتبلغ هدفها أمدًا طويلاً، لو لم تكن قد وجدت عونا غير مقصود فى الطبقة الوسطى العالية المتحررة، التى رأت فى نزعة نابليون العسكرية الاستبدادية خطرا يتهدد سلطتها.

---

(١) قارن خطاب "توكفيل" فى الجمعية الوطنية كما اقتبسه :

P. Louis, op. cit., II, p. 191 .

(٢) Ibid., pp. 200 – 1 .

وهذا الصراع في داخل النظام نفسه هو الذي يفسر التطور السياسي الذي طرأ بعد عام ١٨٦٠، وانحلال الحكومة المتسلطة، وتدهور الإمبراطورية[1]. ذلك لأن حكم نابليون الثالث كان مرتكزًا على رأس المال التجاري والصناعة الضخمة، وكانت للجيش فائدته الكبرى في الصراع ضد الطبقة العاملة، ولكنه كان عديم الجدوى تمامًا ضد البورجوازية، إذ أن حياته ذاتها كانت تتوقف على تأييد هذه الطبقة. فالإمبراطورية الثانية لا يمكن تصورها بدون موجة الرخاء الاقتصادي التي اقترنت بها. وكان مصدر قوتها ومبررها، هو ثراء مواطنيها، والمخترعات التكنيكية الجديدة، وتقدم السكك الحديدية والمواصلات الملاحية، ودعم تجارة السلع وزيادة سرعة التبادل فيها، وانتشار نظام الائتمان وازدياد مرونته. وعلى حين أن السياسة كانت خلال ملكية يوليو، هي التي لا تزال تجتذب الشبان الموهوبين أكثر من أي مجال آخر، فإن التجارة أصبحت الآن هي التي تستغرق اهتمام أفضل الناس. وأصبحت فرنسا رأسمالية، ليس فقط في الأوضاع غير الظاهرة لثقافتها، بل أيضًا في المظاهر الخارجية لهذه الثقافة. صحيح أن الرأسمالية والتصنيع كانا قد مرا بالتطورات الطويلة المألوفة، ولكنهما لم يمارسا تأثيرهما الكامل إلا في الفترة التي نتحدث عنها، ومنذ عام ١٨٥٠ فصاعدًا طرأت على الحياة اليومية، ومساكن الناس، وطرق المواصلات، وأساليب الإضاءة، والمأكل والملبس، تغيرات أعظم من تلك التي طرأت عليها طوال كل القرون الممتدة منذ بداية المدنية الحضرية الحديثة. وأهم ما في الأمر أن السعي وراء الترف والشغب الجنوني بالتسلية أصبحا أعظم وأوسع انتشارا بكثير مما كانا عليه في أي وقت مضى.

لقد أصبح البورجوازي معتدا بنفسه، مدققًا مغرورًا، وأصبح يتخيل أنه يستطيع، بالمظاهر الخارجية وحدها، أن يخفي وضاعة أصله، والتركيب المختلط للمجتمع الجديد، الذي كانت المحظيات والممثلات والأجانب يقومون فيه بدور لا نظير له. وبدأت عندئذ المرحلة الأخيرة في انهيار "النظام القديم"، وباختفاء آخر ممثلي مجتمع الأيام الغابرة، مرت الثقافة الفرنسية بمحنة أقسى من تلك التي مرت

---

[1] Ibid., p. 197 .

بهـا عـندما تلقـت صـدمتها العنـيفة الأولى. ففـى الفن، ولاسيما فى العمارة والديكور الداخـلى، أصـبح الذوق الردىء هو الذى يحدد "موضة" العصر أكثر مما كان فى أى وقت مضى. ذلك لأن الأغنياء الجدد، الذين بلغ ثراؤهم حدا يثير فى نفوسهم الرغبة فى الظهور، ولكنهم لم يكونوا قدماء فى الثراء إلى الحد الذى يمكنهم معه أن يظهروا دون تكلـف وادعـاء، كـانوا ينفقون عن سعة، دون أن يكون المال عقبة فى طريقهم، ودون أن يشـعروا بغضاضـة مـن الـتظاهر المفـرط. فـلم يكـن لديهـم تمييـز فى اختيار الوسـائل، وفـى اسـتخدام المواد الأصيلة والمزيفة، وفى الأساليب التى كانوا يأخذون بهـا ويخلطون بينها. فكل شىء كان فى نظرهم مجرد وسيلة لغاية، يستوى فى ذلك عصـر النهضـة والـباروك، والـرخام والعقـيق، والحرير الصناعى والطبيعى، والزجاج والـبلور. وكـانوا يحـاكون القصـور الرومانية، وقلاع منطقة اللوار، وقاعات الاستقبال "البومبـية"، وصـالونات الـباروك، والأثـاث الـذى كان يصنعه نجارو لويس الخامس عشـر والنسـيجيات المصـنوعة فـى ورش لويس السادس عشر. واكتسبت باريس تألقًا جديـدًا، ومظهـرًا عالمـيًا جديـدًا. غـير أن عظمتها كانت فى كثير من الأحيان مجرد مظهـر خـارجى، وكـثيرًا مـا كانـت المـواد التى تتظاهر بها مجرد مواد مستبدلة. فلم يكـن المرمـر أكـثر مـن طلاء، أو الحجر أكثر من ملاط، أما الواجهات الفخمة فكانت لونـا مرشوشًـا فحسـب، والزخـرفة الغنية تفتقر إلى الشكل والحدة العضوية. وتسرب إلى العمـارة عنصـر لا يعـتمد علـيه، يـناظر تغلغـل طبقة محدثى النعمة فى المجتمع السـائد. وأصـبحت بـاريس مـرة أخـرى عاصـمة أوروبـا، ولكن لا بوصفها مركز الفن والثقافة كما كانت من قبل، بل بوصفها المدينة الكبرى للهو، ومقر الأوبرا والأوبريت والحفـلات الراقصة والشوارع العريضة والمطاعم والمحلات التجارية الفخمة والمعارض الدولية واللذات الرخيصة الميسرة.

إن عهـد الإمـبراطورية الثانـية هـو عهـد النزعة التلفيقية بمعناها الصحيح. أعـنى أنه كان عهدا بلا أسلوب خاص به فى العمارة والفنون الصناعية، ودون وحدة أسـلوبية فـى تصـويره. وفـيه ظهـرت مسـارح جديـدة، وفنادق وعمارات ومعسكرات ومحـلات تجاريـة وسـاحات سـوق جديـدة، بـل ظهـرت صفوف وحلقات كاملة من الشـوارع. وأعـاد "هوسمـان Haussman " بناء باريس من جديد تقريبًا، ولكن هذا

كله حدث دون أية فكرة أصيلة واحدة فى العمارة، باستثناء مبدأ الاتساع والرحابة، وبداية المبانى الحديدية. وبطبيعة الحال كانت هناك، فى العهود السابقة ذاتها، أساليب متباينة متنافسة جنبًا إلى جنب، وكان التباين بين الأسلوب ذى الأهمية التاريخية، الذى لم يكن يتفق مع ذوق الطبقات البارزة فى المجتمع، وبين الذوق الشعبى الذى هو فى الوقت ذاته أدنى مرتبة وأقل أهمية من الوجهة التاريخية، كان هذا التباين ظاهرة معروفة . ومع ذلك فلم يحدث فى أى عهد أن قوبلت الاتجاهات الهامة فنيا بمثل هذا الفتور. ولا توجد فترة أخرى يتملكنا فيها مثل هذا الشعور القوى بأن تاريخ الفن والأدب، الذى لا يتحدث إلا عن الظواهر ذات القيمة الجمالية والأهمية التاريخية، يعطينا مثل هذه الصورة القاصرة للحياة الفنية الحقيقية للعصر، أو بعبارة أخرى، بأن تاريخ الاتجاهات التقدمية التى تشير إلى المستقبل، وتاريخ الاتجاهات التى تسود بسبب نجاحها وتأثيرها المؤقت، يتعلقان بفئتين من الوقائع مختلفتين كل الاختلاف. فشخصية مثل "أوكتاف فوييه Octave Feuillet" أو بول بودرى Paul Baudry ، التى لا يخصص لها فى مراجعنا الحالية إلا عشرة أسطر، كانت تحتل فى أذهان الجمهور المعاصر لهما الآن الصفحات الطوال. وأصبحت الأعمال التى تسيطر على الحياة الفنية لعهد الإمبراطورية الثانية هى الأعمال السهلة المستساغة، التى تخاطب البورجوازية المرتاحة ذات العقل الكسول. والواقع أن البورجوازية، التى تسببت فى ظهور عمارة هذه الفترة، بما فيها من تكلف وادعاء، وهى عمارة كانت مبنية على أعظم النماذج، ولكنها كانت عادة فارغة تفتقر إلى الوحدة العضوية، هذه البورجوازية التى كانت تملأ بيوتها بتحف غالية الأثمان إلى أبعد حد، وإن كانت فى الوقت ذاته سطحية ومزيفة من الوجهة التاريخية فى كثير من الأحيان — كانت تفضل أسلوبًا فى التصوير لم يكن يزيد عن كونه زينة جميلة على الجدران، وأدبا لا يعدو أن يكون ترويحًا عن النفس فى وقت الفراغ، وموسيقى سهلة مريحة، ودراما تشيد بانتصاراتها عن طريق حيل "المسرحية المحبوكة Pièce bien faite ". وهكذا أصبح الذوق المتحكم فى "الموضة" الآن ذوقًا رديئًا، متقلبًا، يسهل إرضاؤه. على

حين أصبح الفن الحقيقى ملكًا لفئة من الذواقة الذين كانوا عاجزين عن أن يقدموا إلى الفنانين أى تعويض كاف عن إنجازاتهم.

ولقد ظلت النزعة الطبيعية لهذه الفترة — وهى النزعة التى تنطوى على بذور التطور اللاحق كله، وتنتمى إليها أهم الأعمال الأدبية فى ذلك القرن — فنا خاصًا بالمعارضة، أعنى أسلوبًا مميزًا لأقلية ضئيلة بين الفنانين أنفسهم والجمهور أيضًا. وأصبحت هذه النزعة هدفًا لهجوم مركز من جانب الأكاديمية والجامعة والنقاد، بل من كل الأطراف الرسمية ذات النفوذ. وازداد العداء شدة بازدياد أهداف الحركة ومبادئها تحددًا، وبتطور النزعة المسماة "بالواقعية" إلى نزعة طبيعية. ومع ذلك فنظرًا إلى أن حدود مرحلتى التطور هاتين مطاطة إلى حد بعيد، فإن التفرقة بينهما على هذا النحو تغدو عقيمة تمامًا من وجهة النظر العملية، إن لم تكن مضللة بصورة مباشرة. والأفضل، على أية حال ، أن نطلق على كل الحركة الفنية التى نتحدث عنها الآن اسم النزعة الطبيعية، ونحتفظ بمفهوم "الواقعية" للفلسفة المضادة للرومانتيكية ولما تتسم به من مثالية. وإذا كانت النزعة الطبيعية، من حيث هى أسلوب فنى، والواقعية من حيث هى موقف فلسفى، واضحتى المعالم تمامًا، فإن التمييز بين النزعة الطبيعية والواقعية فى الفن لا يؤدى إلا إلى زيادة الموقف تعقيدًا، ويجعلنا نواجه مشكلة زائفة. وفضلاً عن ذلك فإن مفهوم "الواقعية" يؤكد التضاد مع الرومانتيكية أكثر مما ينبغى، فيترتب على ذلك إغفال حقيقة هامة، هى أننا هنا إزاء استمرار مباشر للنظرة الرومانتيكية، وأن النزعة الطبيعية تمثل صراعا دائما مع روح الرمانتيكية أكثر مما تمثل انتصارًا عليها. فالنزعة الطبيعية رومانتيكية ذات تقاليد جديدة، وهى ترتكز على افتراضات سابقة جديدة تتعلق بمطابقة الواقع، وإن كانت هذه الافتراضات بدورها اعتباطية بدرجات متفاوتة. وأهم فارق بين النزعة الطبيعية والرومانتيكية ينحصر فى الاتجاه العلمى المتطرف الذى يرتكز عليه الاتجاه الجديد. وفى تطبيق مبادىء العلوم الدقيقة على التصوير الفنى للوقائع. والواقع أن سيطرة الفن القائم على النزعة الطبيعية فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ليس إلا مظهرًا لانتصار النظرية العلمية والفكر التكنولوجى على روح المثالية والاتجاه إلى التمسك بالتقاليد.

لقد استمدت النزعة الطبيعية كل معايير التصديق لديها[1] تقريبًا من النزعة التجريبية فى العلوم الطبيعية. فهى تبنى مفهوم الحقيقة النفسية لديها على مبدأ السببية، والتطوير الصحيح لعقدة القصة على استبعاد الصدف والمعجزات، وتبنى وصفها للبيئة على الفكرة القائلة إن لكل ظاهرة طبيعية مكانها فى سلسلة لا نهائية من الشروط، والدوافع، واستخدامها للتفاصيل المميزة على منهج الملاحظة العلمية التى لا يحدث فيها أى تجاهل لأى ظرف من الظروف، مهما كانت ضآلة قيمته، كما كان تجنبها للقالب الخالص المكتمل يرتكز على ما ينبغى أن يتصف به البحث العلمى من طابع غير قاطع وغير نهائى. على أن المصدر الرئيسى للنزعة الطبيعية هو التجربة السياسية لجيل ١٨٤٨ : أعنى إخفاق الثورة، وقمع انتفاضة يوليو، واستيلاء لوى نابوليون على السلطة. والواقع أن أكمل تعبير عن خيبة أمل الديمقراطيين والشعور العام باليأس، الذى ولدته هذه الحوادث، كان هو فلسفة العلوم الطبيعية الموضوعية الواقعية التى تلتزم الجانب التجريبى بدقة. فبعد إخفاق كل المثل العليا، وكل الخطط الخيالية المثالية، أصبح الاتجاه السائد الآن هو التزام الوقائع ولا شىء غير الوقائع. وهذا الأصل السياسى للنزعة الطبيعية يعلل بوجه خاص سماتها الأخلاقية المضادة للرومانتيكية: أعنى رفضها الهروب من الواقع، واشتراطها الدقة المطلقة فى وصف الوقائع، والسعى إلى اللاشخصية والابتعاد عن الانفعال بوصفهما ضمانين للموضوعية وللتضامن الاجتماعى، ونزوعها إلى الإيجابية بوصفها الموقف الذى يحرص لا على المعرفة والوصف فحسب، بل على تغيير الواقع، والنزعة العصرية التى تلتزم الحاضر بوصفه الموضوع الهام الوحيد، وأخيرًا، اتجاهها الشعبى فى اختيار الموضوعات وفى اختيار الجمهور. ومن هنا فإن عبارة "شانفلورى Champfleury " القائلة : "إن جمهور الكتاب الذى يباع بقرشين هو الجمهور الحقيقى"[2] تدل على اتجاه تأثير ثورة ١٨٤٨ فى الأدب ومدى اختلاف

---

(١) اللفظ المستخدم فى الأصل هو Probalility ويعنى عادة "الاحتمال"، ولكن المقصود منه فى هذا السياق هو طريقة تصوير الشخصيات أو الحوادث فى العمل الأدبى على النحو الذى يجعلها مؤدية إلى تصديق القارىء لها، أى إلى أن ينظر إليها على أنها متماسكة، معقولة، محتملة الوقوع . (المترجم)

(٢) Pierre Martineau : Le Roman réaliste sous le second empire, 1913, p. 85 .

مفهوم الشعبية الجديدة عن مفهومها لدى كتاب المسلسلات فى الفترة السابقة. وذلك لأن الأخيرين كانوا يكتبون للجماهير العريضة، لأنهم كانوا يريدون الكتابة للجميع، على حين أن أصحاب النزعة الطبيعية، أى شانفلورى والمحيطين به، كانوا يريدون الكتابة للجماهير قبل غيرها. ومع ذلك فهناك اتجاهان متباينان فى أدب النزعة الطبيعية: هو النزعة الطبيعية عند الكتاب الذين ينتمون إلى الوسط البوهيمى، مثل شانفلورى ودوارنتى Duranty "ومورجيه Murger"، والنزعة الطبيعية عند "أصحاب الأملاك"، من أمثال فلوبير والأخوين جونكور[1]. وكان كل من المعسكرين يقف أمام الآخر فى عداء تام، فكان البوهيميون يكرهون كل نزعة متمسكة بالتقاليد، على حين أن فلوبير وأصدقاءه كانوا يرتابون فى كل كاتب يسعى إلى استرضاء الجماهير.

لقد بدأت النزعة الطبيعية بوصفها حركة للطبقة العاملة من الفنانين؛ وكان أول أقطابها كوربيه، وهو رجل من صميم الشعب، وفنان يفتقر إلى كل شعور بورجوازى بالوقار. فبعد أن تفككت الجماعة البوهيمية القديمة وأصبح أفرادها متعلقين بأذيال البورجوازية ذات الميول الرومانتيكية، أو أصبحوا هم أنفسهم يشغلون مناصب بورجوازية طيبة، تكونت حلقة جديدة حول كوربيه، هى ثانى تجمع بوهيمى. ولقد كان الفضل فى مركز الصدارة الذى احتله مصور لوحتى "قاطعى الأحجار" و"الدفن فى أورنان" يرجع أساسًا إلى صفاته الإنسانية لا الفنية، ويرجع قبل كل شىء إلى الأصل الذى ينحدر منه، وإلى كونه يصف حياة عامة الشعب ويجد إقبالاً من الشعب، أو على الأقل من المستويات العريضة للجمهور، وكذلك إلى أنه كان يحيا حياة الطبقة العاملة الفنية، بما تتسم به من عدم استقرار وانطلاق، ويحتقر البورجوازية والمثل العليا البورجوازية، ويؤمن بالديمقراطية عن اقتناع، وإلى كونه ثوريًا، وضحية للاضطهاد والاحتقار. وقد ظهرت نظرية النزعة الطبيعية بوصفها دفاعًا مباشرًا عن فنه ضد النقد المتمسك بالتقاليد. ففى مناسبة عرض لوحة "الدفن فى أورنان" (١٨٥٠) أعلن شانفلورى "من الآن فصاعدًا ينبغى على النقاد أن

[1] Albert Thibaudet : Hist. De la litt. Franç. de 1789 à nos jours, 1936, p. 361.

يـتخذوا موقفًا مع الواقعية أو ضدها"[1]. وهكذا نطقت الكلمة العظيمة. ولو نظرنا إلى هـذا الفـن فى ذاته لما كان فى مفهومه ولا فى ممارسته شيء جديد، حتى لو صح أن الحـياة اليومـية لم تصـور مـن قـبل أبـدًا بمثل هذه الصراحة والوضوح المباشر، ولكن تحيزه السياسى والرسالة الاجتماعية التى كان يتضمنها، وتصوير الشعب دون وجود أى نـوع مـن التـنازل أو أى اهـتمام مترفـع بالعادات والمآثر الشعبية — كل ذلك كان جديـدا. ولكـن، مهمـا كـان مقدار جدة هذه النظرة الاجتماعية، ومهما كثر الحديث فـى حلقـة كوربـيه عـن الأهـداف الإنسـانية والمهـام السياسـية للفن، فإن البوهيمية كانـت، ومـا زالـت، وريثة الرومانتيكية التى تضفى الصبغة الجمالية على كل شيء. وهـى فـى كـثير من الأحيان تعزو إلى الفن دلالة لا تكون لـه حتى فى أشد النظريات الرومانتيكـية تحلـيقًا فـى سماء الخيال، وتجعل من المصور ذى اللسان المتلعثم نبيًا، ومن المعرض الذى يضم صورة لا يمكن بيعها، حدثًا تاريخيًا.

ومـع ذلـك فـإن العاطفـة الغالبة لدى كوربيه ومعاونيه كانت عاطفة سياسية قـبل كـل شـيء. فثقـتهم بأنفسـهم تـرجع إلى اقتناعهم بأنهم مكتشفو الحقيقة ورواد المسـتقبل. وقـد أكـد شـانفلورى أن الـنزعة الطبيعية لا تزيد عن كونها الاتجاه الفنى المـناظر للديمقراطـية، وكانـت الحـركة البوهيمية، فى نظر الأخوين جونكور، مجرد مـرادف للاشـتراكية فـى الأدب. كذلـك كـان بـرودون وكوربـيه يعـتقدان أن الـنزعة الطبيعـية والـروح الـثورية فى السياسة تعبيران مختلفان عن موقف واحد، ولم يكونا يجـدان فارقًـا أساسيًا بين الحقيقة الاجتماعية والحقيقة الفنية. فقد أعلن كوربيه فى رسـالة كتـبها عام ١٨٥١ : "أننى لست اشتراكيًا فحسب، بل إننى أيضًا ديمقراطى وجمهـورى، أى باختصـار مـن أنصـار الثورة، وأنا قبل كل شيء واقعى، أى صديق مخلـص للواقعـية"[2]. ولم يكن زولا إلا مكملاً لفكرة كوربيه حين قال: "إما أن تكون الجمهوريـة ذات نـزعة طبيعـية، وأمـا ألا تكـون عـلى الإطـلاق"[3]. وعـلى ذلك فإن الطـبقات الحاكمـة، برفضـها النزعة الطبيعية، إنما كانت تعبر عن غريزتها فى حفظ

---

[1] Emile Bouvier : La Bataille réaliste, 1913, p. 237 .

[2] Jules Coulin : Die sozialistische Weltanschauung i. D. franz. Mal. (1907), p. 61 .

[3] Emile Zola : La République et la litt., 1879 .

الذات، أعنى عن شعورها — الذى كانت على حق فيه تمامًا — بأن كل فن يصف الحياة دون تحيز ودون تحفظ هو فى ذاته فن ثورى. والواقع أن النزعة المحافظة كانت لديها، فيما يتعلق بهذا الخطر، أفكار أوضح مما كانت لدى المعارضة ذاتها[1]. فقد أعلن "جوستاف بلانش G. Planche بصراحة تامة فى مجلة "Revue des Deux Mondes" أن مقاومة النزعة الطبيعية إنما هى اعتراف بالإيمان بالنظام السائد، وأن المرء إذ يرفض النزعة الطبيعية، فإنما يرفض أيضًا مادية العصر وديمقراطيته[2].

ولقد كان النقاد المحافظون يستشهدون، منذ خمسينات القرن التاسع عشر، بكل الحجج المعروفة ضد النزعة الطبيعية، ويحاولون أن يخفوا التحيز السياسى والاجتماعى الذى يتحكم فى موقفهم المضاد للنزعة الطبيعية، وراء ستار من الاعتراضات الجمالية. فقالوا أن النزعة الطبيعية تفتقر إلى كل مثالية وأخلاقية، وتزدهر فى جو القبح والسوقية، والمرض والبذاءة، وتعد محاكاة ذليلة فجة للواقع. ولكن الأمر الذى كان يزعج النقاد المحافظين لم يكن بالطبع درجة المحاكاة بل موضوعها. فهم كانوا يعلمون حق العلم أن كوربيه كان يكافح — بعد القضاء على فكرة الجمال الخير kalokagathia الكلاسيكية والرومانتيكية، وبعد أن دالت دولة المثل الأعلى القديم فى الجمال، الذى ظل باقيًا دون تغيير تقريبًا حتى عام ١٨٥٠ — فى سبيل نوع جديد من الإنسان، ونظام جديد، وكانوا يشعرون بأن قبح فلاحيه وعماله، وسمنة نساء الطبقة الوسطى اللاتى يصورهن وسوقيتهن، هى احتجاج على المجتمع القائم، وأن "احتقاره للمثالية" و"تمرغه فى الوحل" كلها جزء من العتاد الثورى الذى تحارب به النزعة الطبيعية. ولقد كان ميليه Millet يصور فى لوحاته انتصار العمل المادى، ويتخذ من الفلاح بطلاً لملحمة جديدة. وكان دوميه يصف البورجوازى المؤيد للدولة فى بلادته وفظاظته، ويسخر من موقفه من السياسة والعدالة، ومن فكرته عن الترفيه، ويكشف النقاب عن كل الجانب الهزلى

(١) Oliver Larkin : "Courbet and his Contemporaries". Science and Society, 1939, III/I, p. 44.

(٢) E. Bouvier, op. cit., p. 248.

الخفي الذي يكمن من وراء الوقار البورجوازي. فمن الواضح بما لا يدع مجالاً لأي شك، أن اختيار الموضوعات في هذه الحالة كان خاضعًا للاعتبارات السياسية أكثر مما كان خاضعًا للاعتبارات الفنية.

بل أن تصوير المناظر الطبيعية أصبح هو ذاته مظاهرة ضد ثقافة المجتمع القائم. صحيح أن المناظر الطبيعية الحديثة نشأت منذ البداية بوصفها مقابلاً لحياة المدينة الصناعية، ولكن التصوير الرومانتيكي للمناظر الطبيعية ظل يمثل عالمًا مستقلاً بذاته وتعبيرًا عن حياة مثالية غير حقيقية، لم تكن في حاجة إلى أن ترتبط بالحياة الحاضرة اليومية على أي نحو مباشر. فهذا العالم كان مختلفا عن مناظر الحياة الواقعية المعاصرة إلى حد أنه كان يفهم قطعًا على أنه نقيضها، ولكنه لم يكن يفهم على أنه احتجاج عليها إلا بصعوبة بالغة. أما "المنظر الطبيعي الواقعي" في التصوير الحديث فكان يصف بيئة تختلف تماما، في هدوئها ودفئها، عن المدينة، ولكن طابعها اليومي البسيط، غير الرومانتيكي، يقربها منها إلى حد نضطر معه حتما إلى إجراء مقارنة بينهما. فقد كان هناك شيء خيالي وأسطوري في قمم الجبال ومسطحات البحار الرومانتيكية، بل في غابات "كونستابل" وسماواته، على حين أن المساحات المكشوفة في الغابات، وحواف الغابات عند مصوري باربيزون[1] Barbizon تبدو طبيعية مألوفة تمامًا، يسهل بلوغها وامتلاكها امتلاكًا تامًا، إلى حد أن ساكن المدينة الحديث لابد أن يشعر بأنها بالنسبة إليه تحذير وتأنيب. وفي هذا الاختيار للموضوعات العادية، "اللاشاعرية"، تتجلى نفس الروح الديمقراطية التي تظهر في اختيار الأنماط البشرية عند كوربيه وميليه ودوميه — مع فارق واحد هو أن مصوري المناظر الطبيعية يبدون كما لو كانوا يقولون : الطبيعة جميلة في جميع الأزمنة والأمكنة، ولا حاجة إلى موضوعات "مثالية" لكي نوفي جمالها حقه، على حين أن مصوري الأشكال البشرية يريدون إثبات أن الإنسان قبيح يدعو إلى التقزز سواء أكان يضطهد الآخرين أم كان هو ذاته مضطهدًا. ولكن على الرغم من

---

[1] مدرسة من المصورين الفرنسيين في أواسط القرن التاسع عشر كان مركزها قرية باربيزون في غابة فونتينبلو. وأهم أعضائها ميليه وتيودور وروسو ودياز، وكان هدفها تصوير الطبيعة بإخلاص وأمانة وبطريقة مباشرة، أي وسط المناظر الطبيعية ذاتها. (المترجم)

إخلاص وبساطة تصوير المناظر بطريقة النزعة الطبيعية، فإنه سرعان ما أصبح تقليديًا نمطيًا، كما كان التصوير الرومانتيكى الموازى له. فالرومانتيكيون كانوا قد صوروا شعر البستان المقدس، على حين أن الطبيعيين أصبحوا يصورون نثر الحياة الريفية — أعنى الغابة المكشوفة مع القطعان التى ترعى، والنهر مع القارب، والحقل مع كوم القش. وكان التقدم هنا ينحصر — كما يحدث كثيرًا فى تاريخ الفن — فى تجديد الموضوعات التقليدية المألوفة أكثر منه فى الإقلال منها. على أن أجرأ التغيرات هى تلك التى ترتبت على التصوير فى الهواء الطلق — وهو بهذه المناسبة مبدأ لم يطبق دفعة واحدة أو بطريقة تامة الاتساق، وكان يقتصر عادة على مجرد الإيهام بأن اللوحة قد ظهرت فى الهواء الطلق. ولقد كان لهذه الفكرة التكنيكية، إلى جانب عناصرها العلمية الواضحة، مضمون سياسى وأخلاقى، إذ يبدو أنها كانت تحاول أن تقول : لنخرج إلى الهواء الطلق، إلى نور الحقيقة الوضاح.

ويظهر الطابع الاجتماعى للفن الجديد أيضًا فى الاتجاه إلى المزيد من الاندماج بين المصورين، وفى محاولاتهم إنشاء مستعمرات فنية، وتحقيق التوافق بين طرق الحياة عند بعضهم البعض. فمدرسة فونتينبلو، التى لم تكن مدرسة على الإطلاق، ولم تكن مجموعة متآلفة بل كانت جماعة غير متماسكة يسير كل من أفرادها فى طريقه الخاص، ولا يجمع بينهم سوى تحمسهم لأهدافهم الفنية، تمثل بالفعل الروح الجماعية للعصر الجديد. كذلك فإن الطوائف والمستوطنات الفنية اللاحقة، والجهود الإصلاحية المشتركة، وتجمعات "الطليعة" فى القرن التاسع عشر، كلها تعبر عن نفس الاتجاه نحو التآلف والتعاون. وهكذا فإن الوعى بالعصر، والشعور بأهمية اللحظة ومقتضياتها، وهو الشعور الذى جاءت به الرومانتيكية إلى العالم، أصبح الآن مسيطرًا على أذهان الفنانين سيطرة كاملة. وتعبر كلمة كوربيه عن "إبداع فن حى" والشعار الذى يقال أن دومييه اتخذه لنفسه، وهو "ينبغى أن يكون المرء منتميًا إلى عصره"، عن نفس الفكرة، أعنى الرغبة فى الخروج عن العزلة الرومانتيكية، وتحرير الفنان من نزعته الفردية. وكان إدخال الطباعة على الألواح (الليثوغرافيا) بوصفها إحدى الوسائط الفنية، هو بدوره مظهرا لهذه الأمنية الاجتماعية. ولكن هذا الاتجاه إلى جانب كونه متمشيًا مع عملية صبغ الاستمتاع

الفنى بالصبغة الديمقراطية، وهى العملية التى حققتها الرواية المسلسلة فى مجال الأدب ، كان ينطوى على انتصار للذوق الشعبى والصحافة على مستوى أرفع إلى حد هائل. فقد كان التصوير "الصحفى" عند دوميه يمثل إحدى قمم الفن فى عصره، على حين أن كتابة بلزاك للرواية المسلسلة كانت تمثل انحدارًا لمستواه هو، دون أن تؤدى إلى ارتفاع فى المستوى العام.

ولكن هل كان أصحاب النزعة الطبيعية يمثلون عالمهم المعاصر بحق، أو على الأقل جزءا هامًا من جمهور الفن المعاصر؟ من المؤكد أنهم لم يكونوا يمثلون أغلبية الناس الذين كانوا يتعاملون باللوحات الفنية أو يشترونها أو ينقدونها علنا، والذين كانوا يرأسون الأكاديميات الفنية، ويقررون أى الأعمال هى التى تعرض. ذلك لأن هؤلاء الأخيرين، وإن كانت آراؤهم فى عمومها متحررة إلى حد ما، كان تسامحهم لا يصل إلى حد قبول النزعة الطبيعية. فقد كان حبهم وتشجيعهم متجهًا إلى المثالية الأكاديمية عند "آنجر Ingres " ومدرسته، والتصوير الرومانتيكى للحكايات عند "ديكان Descamps " وميسونييه Meissonier والفن المتألق فى تصوير الشخصيات عند "فنترهالتر Winterhalter" و"دوبوف Dubufe " والتصوير الروائى شبه الباروكى عند "كوتير Couture" وبولانجيه، وإلى الزخارف الأسطورية والخرافية عند "بوجرو Bougereau " و"بودرى Boudry"[1]، أى إلى القالب الرحب، والبراق، والفارغ، بكل تفرعاته. ولكن لم يكن هناك مكان لإنتاج التصوير ذى النزعة الطبيعية، لا فى بيوتهم المزدحمة بالأثاث والستائر ولا فى قاعاتهم الرسمية المبنية وفقًا لأسلوب من الأساليب التاريخية. وهكذا أصبح الفن الحديث بلا وطن، وبدأ يفقد كل وظيفة عملية. وكانت نفس المسافة التى تفصل بين التصوير ذى النزعة الطبيعية و"زخارف الحائط" الرشيقة فى تلك الفترة، تفصل أيضًا بين الأدب الجاد والخفيف، وبين الموسيقى الجادة والخفيفة. أى أن الأدب أو الموسيقى التى لا تصلح للتسلية لم تكن لها وظيفة، شأنها تمامًا شأن التصوير التقدمى فى تلك الفترة. ففى الفترة السابقة كانت أعظم الأعمال الأدبية قيمة وأكثرها

---

[1] Cf. Léon Rosenthal : La Peinture romantique, 1903, pp. 267 – 8 : Henri Focillon : La Peinture aux XIX et XX siècles, 1928, pp. 74 – 101.

جديـة، كروايات بريفو وروسو وبلزاك، مقروءة لدى فئات كبيرة نسبيًا فى المجتمع، وهـى فئات لم يكن بعضها يكترث على الإطلاق بالأدب من حيث هو أدب. أما الآن فقد انـتهى تماما ذلك العهـد الـذى كـان فـيه الأدب يقـوم بدور مزدوج بوصفه فنا وتسـلية فـى الوقـت ذاتـه، والـذى كانت فيه نفس الأعمال تفى بمقتضيات مستويين مخـتلفين للـثقافة. فـلم تعـد أعظـم الأعمـال الأدبية قيمة، من الوجهة الفنية، تصلح للقـراءة الخفـيفة، ولم تعـد تجـتذب جمهـور القراء العام، مالم تفلح فى جذب انتباه الجمهور إليها لسبب ما، وتصبح ناجحة عن طريق إثارتها لفضيحة، كما هى الحال فـى "مـدام بوفـارى" لفلوبير مثلاً. فلم تكن هذه الأعمال تلقى تقديرًا كافيًا إلا من فئة ضـئيلة مـن المـثقفين، ومـن ثـم فـإن هـذا الأدب ذاتـه يمكـن أن يوصـف بأنـه "فـن للاستديو"، شأنه شأن مدرسة التصوير التقدمى بأسرها: فهو موجه إلى الإخصائيين، وإلى الفـنانين والذواقـين. وبلـغ اغتراب مجموعة الفنانين التقدميين بأسرها عن العالم المعاصر لهم، ورفضهم أن يكون لهم أى شأن بالجمهور، حدا جعلهم يقبلون افتقارهم إلى الـنجاح عـلى أنـه شـىء طبـيعى تمامًـا، بـل كـانوا يعـدون الـنجاح ذاتـه مظهرًا لانحطـاط القـيمة الفنـية، ويـرون أن الشـرط الضـرورى لخلـود الفـنان هـو أن يسىء معاصروه فهمه.

وعـلى حـين أن الرومانتيكـية قـد ظلـت تتضـمن عنصـرًا شـعبيًا يجـتذب الجمـاهير العريضة من المجتمع، فإن النزعة الطبيعية، فى أهم نواتجها على الأقل، لم يكـن فـيها مـا يجـتذب الجمهـور العـام. وكـان مـوت بلـزاك يمـثل نهايـة العهد الرومانتـيكى: صـحيح أن فكـتور هـيجو كـان لا يـزال فـى قمـة تطوره الفنى، ولكن الرومانتيكية، من حيث هى حركة أدبية، لم تعد تقوم بأى دور فى الحياة الثقافية، وكـان انصـراف الكـتاب الرئيسـيين عن المثل الأعلى الرومانتيكى يعنى أيضًا انفصالاً تامًـا عن أقوى الأوساط تأثيرًا فى الجمهور العام وعالم النقد. وكان "حزب المقاومة"، الـذى يـناظر فـى الأدب حـزب اسـتتبات الـنظام فـى السياسـة، يـتخذ من المدرسة الرومانتيكـية موقفًـا أكـثر إيجابـية مـن ذلـك الذى يتخذه من النزعة الطبيعية، على الـرغم من أن الأخيرة كانت مرتبطة بالرومانتيكية ارتباطًا تاريخيًا مباشرًا. صحيح أن الـنقاد المحـافظين كـانوا يحـاربون روح الـتمرد فـى كـل صـورها، الرومانتيكية منها

والطبيعية، وكانوا يعلون من قدر المعقولية فوق كل نوع من التلقائية، ولكنهم كانوا يشترطون أن يعبر الأدب عن "مشاعر أصيلة"، وكانوا يعدون "عمق الإحساس" معيارا للفنان الصحيح. ومع ذلك فإن هذه النظرية الجمالية الانفعالية الجديدة لم تكن سوى شكل جديد — وإن لم يكن على الدوام شكلاً تام الوضوح — من أشكال المثل الأعلى القديم فى الجمال الخير kalkagathia "، فقد كانت مبنية على الزعم القائل أن العناصر الانفعالية التلقائية هى ذاتها العناصر ذات القيمة الأخلاقية فى الحياة الروحية، وكانت تفترض وجود توافق صوفى بين الخير والجميل. وكانت أهم بديهياتها هى القول بالتأثير الأخلاقى للفن، كما كان مثلها الأعلى هو الدور التعليمى للفنان. ومرة أخرى نجد أن الموقف البورجوازى من مبدأ "الفن لأجل الفن" قد تغير. فقد كان هذا الموقف يرفض فى البداية الفن "الخالص" المحايد أخلاقيًا، ثم أصبح يعترف به، أما الآن فقد أصبح يعاديه بلا تحفظ. ذلك لأن روح التمرد فى الفنان قد كسرت شوكتها، ولم يعد هناك أى داع للخوف من تدخله فى مسائل الحياة العملية، فمن الممكن إذن أن يضرب بمبدأ "الفن لأجل الفن" عرض الحائط، وأن يعترف مرة أخرى بمكانه الفنان بوصفه رائدًا روحيًا. والمصدر الوحيد الباقى لأى خطر محتمل هو النزعة الطبيعية، ولكن لما كان ممثلوها يعلنون بأنفسهم أنهم يؤيدون على الأقل البحث المنزه غير العاطفى للمسائل الأخلاقية، أى يؤيدون اتخاذ موقف فى الفن لا شأن له بالأخلاق، إن لم يكونوا يؤيدون مبدأ "الفن للفن" ذاته، فإن رفض هذا المبدأ الأخير كان موجهًا ضدهم أيضًا. وهكذا أخذت الحكومة تتحكم فى الفن والفنانين بحيث يتلاءمون مع نظمها التعليمية والإصلاحية، وكان أرفع الخبراء فى نظرها هم رؤساء تحرير المجلات والصحف الكبرى ونقادها، من أمثال بيلوز Buloz وبرتان Bertin وجوستاف بلانش، وشارل ريموزا Rémusat وأرنو دى بونمارتان A. de Pontmartin واميل مونتيجو E. Montégut . كما كان أعلى كتابها مكانة هم جول ساندو Jules Sandeau وأوكتاف فوييه O. Feuillet واميل أوجييه E. Augier ، ودوما Dumas الابن. وكانت الجامعة والأكاديمية بمثابة معهدين لتدريس الصحة العقلية وإجراء الأبحاث فيها. كما كان المدعى العام ومدير شرطة باريس هما الحارسين الأمينين على مبادئها الأخلاقية.

وكـان لـزامًا على ممثلى النزعة الطبيعية أن يكافحوا ضد عداء النقاد حتى حوالى عام ١٨٦٠، وضـد عـداء الجامعـة طـوال حـياتهم. وظلت الأكاديمية محرمة عليهم، ولم يتمكـنوا أبـدًا مـن الحصـول عـلى معونـة من الدولة. وأدين فلوبير والأخوان جونكور لخروجهم عن الآداب العامة، وفرضت غرامة كبيرة على بودلير .

ولقـد أدت القضية التى رفعت ضد فلوبير، والنجاح الساحق "لمدام بوفارى" (١٨٥٧)، إلى تقريـر مجـرى الصراع الدائر حول النزعة الطبيعية لصالح هذا الاتجاه الجديـد. وأبدى الجمهور اهتمامه بالقضية، وسرعان ما وضع النقاد بدورهم أسلحتهم جانـبًا، ولم يـبق فـى صفوف المعارضة إلا أشد الرجعيين عنادًا وأقصرهم نظرا. وكان جمهـور القـراء هـو الذى فرض على النقاد الاتجاه التقدمى هذه المرة، على الرغم من أن أسـباب اهـتمام الجمهـور لم تكـن فنـية خالصـة على الإطلاق. وهكذا عاد سانت بـيف، الـذى كـان لديـه إحسـاس مـرهف بتغيرات الأذواق فى المجال الذهنى، إلى الـنزعة الـتحررية الـتى كان يتسم بها فى شبابه، وانضم إلى الحلقة التى كانت تضم تـين وريـنان وبـرتلو وفلوبير، وانتقد الحكومة وأعلن انتصار النزعة الطبيعية. والواقع أن حـدوث الـتحول السياسـى والفنى لديه فى آن واحد، هو مظهر واضح الدلالة من مظاهـر الحالـة الذهنـية السـائدة، فهـو يثبـت أن جـذور الـنزعة الطبيعية ترجع إلى الحـركة الـتحررية، عـلى الـرغم مـن انقسـامها الداخـلى إلى معسـكرين : معسـكر البوهيميين ومعسكر "ذوى الإيراد". بل أن المرء لا يستطيع أن يقول أن فلوبير، الذى كانـت آراؤه السياسـية محافظـة إلى أبعد حد، كان يمثل وجهـة نظر رجعية، مضادة للمجتمع، ومضادة للتحرر. وعلى أية حال فإن معارضة النظام السياسى للإمبراطورية الثانـية وانـتهازية الـبورجوازية، كمـا تتجـلى بأوضح صورة فى "التربية الوجدانية Education sentimentale، أقـوى دلالـة عـلى طـريقة تفكـيره مـن إشـاراته السـاخطة إلى الديمقراطـية فـى رسـائله الـتى كانـت فـى كـثير مـن الأحـيان مندفعة ومتناقضـة أكـثر ممـا ينبغى. والواقع أن النقد الاجتماعى المضاد للحكومة كان ظاهرة عامـة فـى أدب الـنزعة الطبيعـية بأسـره، وكـان فلوبـير وموباسـان وزولا وبودلـير والأخـوان جونكـور مـتفقين تمامًا فى الخروج على النظم الشائعة، على الرغم من كل

ما بينهم من اختلافات فى النظرة السياسية[1]. وهكذا تكرر "انتصار الواقعية"، وأسهم ممثلوها جميعًا فى تحطيم أسس المجتمع القائم. فقد شكا فلوبير مرارًا فى رسائله من قمع الحرية وكراهية تراث الثورة العظيمة[2]. صحيح أنه كان بالتأكيد معاديًا للاقتراع العام وحكم الجماهير الجاهلة[3]، ولكنه لم يكن حليفًا للبورجوازية الحاكمة على الإطلاق . وإذا كانت آراؤه السياسية قد اتخذت فى كثير من الأحيان مظهرًا غامضًا طفوليًا، فإنها كانت دائمًا تعبر عن محاولة مخلصة من جانبه ليكون عقلانيًا وواقعيًا، وتكشف عن اتجاه تستبعد منه تمامًا كل الأحلام الخيالية، وضمنها أحلام دعاة السعادة والتقدم بمعناهما الشامل. وهو لم يكن يرفض الاشتراكية بسبب عناصرها المادية بقدر ما كان يرفضها بسبب عناصرها اللاعقلية[4]. ولكى يظل بمنأى من كل المواقف القطعية والاعتقادات العمياء وجميع الروابط، رفض أن يقبل أى نوع من الإيجابية السياسية، وقاوم كل إغراء قد يؤدى به إلى الخروج من نطاق علاقاته ومصالحه الخاصة وحدها[5]. وهكذا أصبح من أنصار العدمية، بدافع الخوف من خداع الذات. ولكنه كان يحس بأنه الوريث الشرعى للثورة الفرنسية وعصر التنوير، وكان يعزو التدهور الروحى إلى الانتصار المشئوم الذى أحرزه روسو على فولتير[6].

ولقد تشبث فلوبير بالعقلانية بوصفها آخر بقايا القرن الثامن عشر البعيد عن الرومانتيكية، وما على المرء إلا أن يفكر فى حالة القلق العصابية لعصرنا الحاضر لكى يفهم معنى تحذير من الاتجاهات اللاعقلية التى تدمر نفسها بنفسها، والتى تتميز بها الرومانتيكية المتأثرة بتفكير روسو. ولنستمع إليه وهو يسأل أمرأة عصابية

---

(1) H.J. Hunt, op. cit., pp. 342 – 4.

(2) انظر مثلاً الرسالة التى كتبها إلى فكتور هيجو فى ١٥ يوليو ١٨٥٣ ، فى كتاب :
Flaubert, "Correspondence", edited by Conrad, 1910, III, p. 6.

(3) Ibid., II, pp. 116 – 17, 300.

(4) Ibid., III, pp. 120, 390.

(5) E. and J. de Goncourt : Journal. Edit. Flamarion – Fasquelle, II, p. 67.
ويرجع إلى يومية ٢٩ يناير ١٨٦٣ ..

(6) Flaubert : Corresp., III, pp. 485, 490, 508. Education sentimentale, II/3; Ernest Seillière : Le Romantisme des realists : Gustave Flaubert, 1914, p. 257; Eugen Haas : Flaubert und die Politik, 1931, p. 30.

كانـت تراسـله، وكانـت تعذبها هلوسات دينية وحالات وخز ضمير حادة : "ما هى الجـريمة الـتى يفترض أن الناس مسئولون عنها؟"[1] ولهذا السؤال وقع أشبه بصيحة الـيأس، وهـو يـبدو كأنه آخر محاولة من جانب الكاتب للاحتفاظ بتوازنه وسط عالم مهـدد بالخطـر مـن كـل جانـب. ولم يكـن صـراع فلوبـير مـع روح الرومانتيكـية، والـتغيرات الدائمـة فـى موقفـه مـنها، وهى التغيرات التى كان يتملكه خلالها دائمًا شـعور بأنـه خائن — لم يكن ذلك كله إلا مناورة من أجل حفظ هذا التوازن. ولم تكن حـياته بأسـرها إلا تأرجحًا بين قطبين، بين ميوله الرومانتيكية والنظام الصارم الذى فرضـه عـلى نفسـه، وبـين شـوقه إلى المـوت ورغبته فى أن يظل حيا سليمًا. وكانت نزعـته الإقليمـية الريفـية ذاتهـا عـاملاً جعله أقرب إلى الرومانتيكية، التى كانت قد أصـبحت عتـيقة إلى حـد مـا، مـن معاصـريه فى باريس[2]، وظل حتى سن العشرين وبعدها يعيش فى ذلك العالم الوهمى، وذلك الجو الروحى الصاخب الحاد لشاب بلا جـذور، يحـيا مـتخلفًا عـن العصـر. وكثيرًا ما كان يشير فى سنواته المتأخرة إلى تلك الحالـة الذهنـية الـتى كـان يجد فيها نفسه مع أصدقائه فى تلك الفترة، مهددًا على الـدوام بالجـنون والانـتحار[3]، وهـى الحالة التى لم يستطع أن ينجو بنفسه منها إلا بـبذل جهـد إرادى غير عادى، وفرض نظام صارم لا يرحم على نفسه. فحتى الأزمة الـتى مـر بهـا وهـو فى الثانية والعشرين، كان إنسانًا تعذبه الرؤى ونوبات الانقباض وانفجـارات الانفعال الطاغية — إنسانًا مريضًا تنذر حساسيته وأعصابه المرهفة بكارثة محـتومة. ولم تكـن حـياته فـى الفن وللفن، والطابع النظامى الصارم الذى كان يتسم بـه عملـه، وأخذه بمبدأ "الفن لأجل الفن" بطريقة لا إنسانية، وأسلوبه اللاشخصى، أى بالاختصـار، موقفه النظرى والعملى بأسره من الفن — لم يكن ذلك كله إلا جهدا يائسًـا كـان يبذلـه لكـى يـنقذ نفسـه مـن دمـار محقق. فالنزعة الجمالية تقوم عنده،

---

[1] رسالة إلى الآنسة لورواييه دى شانتبى Leroyer de Chantepie / ١ مايو ١٨٥٧ (Corresp., III, p. 119).

[2] E. Gilbert, op. cit., p. 157.

[3] Corresp., III, pp. 157, 448, etc.

نفسيًا، بنفس الدور الذى قامت به فى الرومانتيكية اجتماعيًا: فهى نوع من الهرب من الواقع الذى أصبح غير محتمل.

لقد تعلم فلوبير كيف يتحرر فى كتابته من الرومانتيكية، وقد تغلب عليها بأن أضفى عليها شكلاً أدبيًا، وبأن تطور هو ذاته من محب وضحية لها إلى محلل وناقد لها. وقد وضع واقع الحياة اليومية فى مقابل عالم الأحلام الرومانتيكية، وأصبح من أنصار النزعة الطبيعية، لكى يفضح أكاذيب هذه الأوهام المسرفة وأباطيلها. ولكنه لم يمل أبدا تأكيد كراهيته للحياة اليومية الصاخبة، وازدرائه للنزعة الطبيعية لرواية "مدام بوفارى" و"التربية الوجدانية" واحتقاره "لطفولته" النظرية بأسرها. وبرغم ذلك فقد ظل أول كاتب حقيقى ينتمى إلى النزعة الطبيعية، وأول كاتب تقدم إلينا أعماله صورة للواقع تتمشى مع تعاليم النزعة الطبيعية. وقد أدرك سانت بيف، بعينه الفاحصة، إلى أى حد كانت مدام بوفارى تمثل نقطة تحول فى تاريخ الأدب الفرنسى، فكتب فى نقده لها يقول : "أن فلوبير يتحكم فى قلمه كما يتحكم غيره فى مبضع الجراحة"، ووصف الأسلوب الجديد بأنه انتصار للمشرح والفسيولوجى فى الفن[1]. وقد استمد زولا كل نظريته فى النزعة الطبيعية من أعمال فلوبير، ورأى أن مؤلف "مدام بوفارى" و"التربية الوجدانية" هو خالق الرواية الحديثة[2]. ولو قارنا طريقة فلوبير بالمبالغات والتأثيرات العنيفة عند بلزاك، لأدركنا أن طريقة فلوبير تعنى العزوف التام عن العقدة الميلودرامية القائمة على المغامرة، بل عن العقدة التى تقتصر على الإثارة فحسب، والشغف بوصف رتابة الحياة اليومية وسطحيتها وافتقارها إلى التنوع، وتجنب كل تطرف فى رسم الشخصيات، ورفض تأكيد أى عنصر خير أو شرير فى هذه الشخصيات تأكيدًا خاصًا، والتخلى عن كل القضايا، والدعاية، والدروس الأخلاقية، أى باختصار، عن كل تدخل مباشر فى سير الحوادث وكل تفسير مباشر للوقائع.

ولكن الاتجاه اللاشخصى، الحيادى، عند فلوبير، ليس نتيجة مترتبة على مقدمات نزعته الطبيعية. وليس مجرد اتجاه مطابق للشرط الجمالى القائل إن

(1) Le Moniteur, 4th May 1857. – Causeries de Lundi, XIII.

(2) Emile Zola : Les Romanciers naturalists, 1881, 2nd edit., pp. 126-9.

الموضوعات فى عمل فنى ينبغى أن تدين بالانطباع الذى تتركه فى النفس لحياتها الخاصة، لا لتوصيات المؤلف. وليس افتقاره إلى الانفعال مجرد رد فعل على طابع الإلحاح الملح الذى كان يتميز به بلزاك، وعودة إلى الفكرة القائلة أن العمل الفنى عالم مصغر مكتف بذاته، ونظام ينبغى فيه أن يكون "الكاتب كالله فى الكون، حاضرا دائمًا، دون أن يكون مرئيًا أبدًا"[1]. كذلك فإنه ليس مجرد نتيجة لتلك المعرفة التى تكررت وتأكدت مرارًا عند الأخوين جونكور وموباسان، وجيد، وفاليرى، وغيرهم — ألا وهى أن أسوأ القصائد تبنى من أجمل المشاعر، وأن التعاطف الشخصى، والانفعال الأصيل، والأعصاب المتوترة والعيون المملوءة بالدموع — كل ذلك لا يؤدى إلى تشويه بصيرة الفنان. ومجمل القول أن افتقار فلوبير إلى الانفعال ليس مجرد مبدأ تكنيكى، بل هو ينطوى على فكرة جديدة، وأخلاق جديدة لدى الفنان. ولقد كانت لفلوبير كلمة مشهورة هى "لقد خلقنا من أجل القول، لا من أجل الامتلاك"، وهذه الكلمة تعد أشد التعبيرات تطرفًا عن ذلك العزوف عن الحياة الذى كان نقطة بداية للرومانتيكية بوصفها نظرية جمالية وفلسفة، ولكنها فى الوقت ذاته، وتمشيًا مع الاتجاه المزدوج لمشاعر فلوبير، أقوى رفض ممكن للرومانتيكية. فعندما يهتف فلوبير قائلاً أن الأدب ليس "نفايات القلب"، فهو إنما يحاول بذلك أن يحتفظ للقلب والأدب معًا بنقائهما .

وحين عرف فلوبير أن اتجاهه فى شبابه إلى الشذوذ والفوضى والرومانتيكية كان على وشك أن يحطمه من حيث هو فنان وإنسان، استمد من هذه المعرفة أسلوبًا جديدًا فى الحياة ونظرة جمالية جديدة. فكتب فى عام ١٨٥٣ يقول : "هناك أطفال تحدث فيهم الموسيقى تأثيرًا ضارًا، هؤلاء الأطفال تكون لديهم مواهب عظيمة ويحفظون الألحان بعد أن يسمعوها مرة واحدة فقط، ويتملكهم الانفعال حين يستمعون إلى عزف للبيانو، وتسرع نبضات قلوبهم، وتهزل أجسامهم وتشحب وجوههم، ويصيبهم المرض، وتتشنج أعصابهم الضعيفة من فرط الألم، شأنها شأن أعصاب الكلاب حين تسمع الموسيقى. وإنه لمن العبث أن نبحث عن أمثال

(1) Corresp., TT, p. 182; III, p. 113 .

موتسارت المستقبل بين هؤلاء الأطفال. ذلك لأن مواهبهم قد ضلت الطريق. والفكرة قد شقت طريقها إلى الجسم حيث تغدو عقيمة وحيث تدمر الجسم ذاته ..."[1] وغاب عن فلوبير مدى رومانتيكية تمييزه بين "الفكرة" و"الجسم" وعزوفه عن الحياة من أجل الفن، كما أنه لم يدرك أبدًا أن الحل الواقعى، غير الرومانتيكى، لمشكلته لا يمكن أن ينبثق إلا عن الحياة ذاتها. ومع ذلك فإن محاولته الاهتداء إلى حل من أعظم المواقف الرمزية للإنسان الغربى، فهى تمثل آخر شكل مقبول من أشكال النظرة الرومانتيكية إلى الحياة، وهو الشكل الذى محت فيه الرومانتيكية ذاتها، وأصبحت الطبقة المثقفة البورجوازية شاعرة بعجزها عن السيطرة على الحياة وجعل الفن أداة لها. والواقع أن إقلال الطبقة الوسطى من شأن نفسها كان جزءا لا يتجزأ من طبيعة النظرة البورجوازية إلى الحياة، كما لاحظ برونتيير Brunetière[2]. ولكن هذا النقد الذاتى والإنكار الذاتى لم يصبح عاملاً حاسمًا فى الحياة الثقافية إلا منذ عهد فلوبير فصاعدًا. أما فى عهد ملكية يوليو فكانت البورجوازية لا تزال تؤمن بنفسها وبرسالة فنها.

إن نقد فلوبير للرومانتيكيين، وازدراءه لنزوعهم إلى عرض أوثق تجاربهم الشخصية وأعمق انفعالاتهم الباطنة وابتذالها، ليذكرنا بنفور فولتير من نزوع روسو إلى الاستعراض ونزعته الطبيعية الفجة. ولكن فولتير لم تكن تشوبه أية شائبة من الرومانتيكية. ولم يكن مضطرًا، فى كفاحه ضد روسو، إلى الكفاح ضد ذاته فى الوقت نفسه. فطابع الطبقة الوسطى فيه لم يكن يثير أية إشكالات أو يتعرض لأى خطر. أما فلوبير فهو ممتلىء بالمتناقضات، وعلاقته المزدوجة بالرومانتيكية تناظر علاقته بالطبقة الوسطى، وهى العلاقة التى كانت تتضمن تعارضًا داخليًا كالأولى. فكراهيته للبورجوازى، كما أشار الكثيرون، هى مصدر إلهامه وأصل نزعته الطبيعية. وهو فيما يحس به من جنون الاضطهاد، يجعل المبدأ البورجوازى يتوسع بحيث يصبح جوهرًا ميتافيزيقيًا، ونوعًا من "الشىء فى ذاته"، أعنى شيئًا لا يمكن استنفاذه أو الإحاطة بسره. فهو يكتب لأحد أصدقائه قائلاً: "إن البورجوازى فى

---

[1] Ibid., II, p. 112 .

[2] A. Thibaudet : Gustave Flaubert, 1922, p. 12.

نظره شيء بلا تعريف"، وهو قول يرن فيه صدى فكرة اللامتناهي إلى جانب فكرة اللامحدد. ولقد كان اكتشاف فلوبير أن البورجوازية ذاتها أصبحت رومانتيكية، بل هي في الواقع العنصر الرومانتيكي الحقيقي في المجتمع، بمعنى ما، وأن أحدا لم يعد يتحمس للشعر الرومانتيكي بمثل انفعال والإحساس الذى تتحمس به هذه الطبقة له، وأن أمثال "أما بوفاري" هم آخر ممثلي النموذج الرومانتيكي — كان هذا الاكتشاف عاملاً هامًا في تحويل فلوبير عن نزعته الرومانتيكية. ولكن فلوبير نفسه كان بورجوازيًا في أعمق أعماق نفسه، وكان يعلم ذلك. فهو يقول: "إنني أرفض أن أدرج ضمن فئة الأدباء .. إنني لست إلا بورجوازيًا، يحيا حياة هادئة في الريف، ويشغل وقته بالأدب"[1]. وخلال الفترة التي كان الاتهام فيها موجهًا إليه بسبب كتابه، وكان يعمل على إعداد دفاعه، كتب إلى أخيه يقول: "لابد أن يكون معلومًا لدى وزارة الداخلية أننا في روان Rouen نمثل ما يسمى بالأسرة، وأن جذورنا متأصلة بعمق في الريف". ولكن أقوى تعبير عن طبيعة فلوبير البورجوازية هو عاداته المنهجية والنظام الدقيق الذى فرضه على نفسه في العمل، ونفوره من الطرق الفوضوية المتبعة في الإبداع العبقري المزعوم. فهو يقتبس كلمات جوته عن "مطالب اليوم"، ويرى من واجبه أن يمارس الكتابة على أنها مهنة بورجوازية منظمة، مستقلة عما يميل إليه المرء أو ينفر منه، وعن المزاج والإلهام. وإلى هذا الفهم البورجوازي للنشاط الفني على أنه أشبه بالصنعة الاحترافية يرجع إصراره الجبار على الصراع من أجل بلوغ الكمال الشكلي، وفلسفته الواقعية في الفن. وإنا لنعلم أن مبدأ "الفن لأجل الفن" لا يرجع إلا على نحو جزئي إلى النظرة الرومانتيكية إلى الحياة، واغترابها عن المجتمع والحياة العملية. فهو في نواح معينة تعبير مباشر عن نظرة بورجوازية أصيلة أشبه بنظرة الصانع المحترف، تركز كل جهودها على أداء العمل المطلوب منها بكفاءة[2]. ولقد كانت كراهية فلوبير للرومانتيكية ترتبط ارتباطًا وثيقًا بنفوره من "الفنان" من حيث هو نمط، واحتقاره للحالم والمثالي المفتقر

---

(1) Corresp., II, p. 155 .

(2) Georg Lukacs : "Theodor Storm oder die Buergerlichkeit und l'art pour l'art". Die Seele und die Formen, 1911; Thomas Mann: Betrachtungen eines Unpolitischen, 1918, pp. 69 – 70.

إلى المسئولية. وهو حين يهاجم الفنان والرومانتيكى إنما يهاجم فى شخصهما التعبير المتجسد عن طريقة فى الحياة يعلم أنها تهدد حياته الأخلاقية بأسرها. أنه يكره البورجوازى، ولكن كراهيته للمستهتر الذى لا يعبأ بالمسئولية أعظم. وهو يعلم أن فى كل نشاط فنى عنصرا هدامًا، وقوة مضادة للمجتمع، باعثة على الانحلال. وهو يعرف أن الأسلوب الفن فى الحياة يتجه إلى الفوضى والاضطراب، وأن عمل الفنان يمكن أن يؤدى إلى تجاهل النظام والمثابرة والثبات، وذلك على الأقل لما فيه من عناصر لا عقلية. ولابد أن فلوبير قد اضطرب واكتأب بعمق من جراء تلك الظاهرة التى سبق أن أحس بها جوته[1]، والتى جعل منها توماس مان المشكلة الرئيسية فى نقده لطريقة الحياة الفنية، وأعنى بها ميل الفنان إلى ما هو مرضى وإجرامى، ونزعته الاستعراضية التى لا تعرف الحياء، وصنعته المخجلة فى ادعاء الحمق، أى بالاختصار، كل حياة التظاهر والتشرد التى فرضها على نفسه، والمثابرة التى هى أشبه بمثابرة الصانع الحرفى، والعزلة المترهبنة التى احتمى فيها وراء عمله؛ كل ذلك كان الهدف منه فى نهاية الأمر، أن يكون شاهدا على جديته، وعلى تمسكه البورجوازى باحترام الذات، وإثبات أنه شخص موثوق فيه، والبرهنة على أنه لا شأن له على الإطلاق "بالسترة الحمراء" عند جوتييه. وبذلك أصبح وجود طبقة عاملة (بروليتاريا) فى مجال الفن حقيقة اجتماعية لم يعد من الممكن تجاهلها؛ ونظرت إليها البورجوازية على أنها خطر ثورى؛ واتفق الكتاب البورجوازيون مع طبقتهم على هذا الخطر، كما فعلوا فيما بعد عندما وجدوا أنفسهم إزاء "الكوميون"، الذى استثار كل غرائزهم البورجوازية المكبوتة إلى العمل.

على أن اتجاهًا مثل نزعة فلوبير الجمالية لا يمثل حلاً نهائيًا قاطعًا محدد المعالم، وإنما هو قوة ديالكيتيكية، تغير اتجاهها وتراجع نفسها. لقد كان فلوبير الذى كان يتسم به فى شبابه، ولكن الفن، حين أخذ يقوم بهذه الوظيفة، أصبحت له أبعاد هائلة، وصار قوة شيطانية، ولم يعد مجرد بديل لكل شىء آخر يمكن أن يرضى الروح ويشبعها، بل أصبح المبدأ الأساسى للحياة بأسرها. ففى الفن وحده

[1] Georg Keferstein : Buergertum und Buergerlichkeit bei Goethe, 1933, pp. 126 – 223.

يبدو أن هناك أى استقرار، وأية نقطة ثابتة فى تيار التحلل والفساد والتفكك. وفى هذه الحالة يكتسب استسلام الحياة أمام الفن طابعًا صوفيًا شبه دينى، فلا يعود مجرد صلاة ومجرد تضحية، بل يصبح تأملاً منتشيًا مبهورًا للوجود الحقيقى الوحيد، واستغراقًا كاملاً، مشوبًا بإنكار الذات، فى "الفكرة" الشاملة. ففى بداية حياة فلوبير كتب يقول: "الفن، ذلك الشىء الوحيد الحقيقى والخير فى الحياة"[1]، وفى نهايتها كتب يقول : "ليس الإنسان شيئًا، بل إن العمل هو كل شىء"[2]. ففى الأصل كان مبدأ "الفن لأجل الفن" من حيث هو تمجيد للتمكن التكنيكى، فى مقابل روح الهواية الرومانتيكية، تعبيرًا عن رغبته فى التكيف مع نظام اجتماعى ثابت، ولكن النزعة الجمالية التى وصل إليها فلوبير فى النهاية تمثل اتجاهًا عدميًا مضادًا للمجتمع ومنكرا للحياة، وهروبًا من كل ما يرتبط بحياة البشر العملية التى تتحكم فيها العوامل المادية. إنها تعبير عن الاحتقار المجرد والإنكار المطلق للعالم. ولنستمع إلى فلوبير وهو يشكو قائلاً: "الحياة فظيعة إلى حد أن المرء لا يستطيع أن يتحملها إلا بتجنبها، ولا يمكن أن يتجنبها المرء إلا بالعيش فى عالم الفن"[3]. إن عبارة "لقد جعلنا لكى نقول. لا لكى نمتلك" هى رسالة قاسية، وهى قبول لمصير لا إنسانى يفتقر إلى السعادة وطمأنينة النفس. ولقد كتب فلوبير يقول : "لن يمكنك أن تصف الخمر والحب والنساء والشهرة إلا إذا لم تكن سكيرا ولا محبًا ولا زوجًا ولا جنديًا"، وأضاف قائلاً : إن الفنان "مخلوق مشوه، وشىء يقف خارج نطاق الطبيعة". لقد كان الرومانتيكى مرتبطًا بالحياة، أى بالحنين إلى الحياة، ارتباطًا أوثق مما ينبغى — كان مجرد شعور، مجرد طبيعة. أما فنان فلوبير فلم تعد لديه أية علاقة مباشرة بالحياة. أنه لا يعدو أن يكون ألعوبة، وتجريدًا، وشيئًا لا إنسانيًا ولا طبيعيًا على الإطلاق.

لقد فقد الفن تلقائيته فى صراعه مع الرومانتيكية، وأصبح هو الجائزة التى يصارع من أجلها الفنان ضد ذاته، وضد أصوله الرومانتيكية، وضد ميوله وغرائزه.

---

(1) Corresp., I, p. 238; Sept. 1851 .

(2) Ibid., IV, p. 244, Dec. 1875 . .

(3) Ibid., III, p. 119 .

فمـن قـبل كـان النشاط الفني يعد عملية يترك فيها المرء نفسه على سجيته، أو على الأقـل يسترشد فيها بموهبته الخاصة، أما الآن فأصبح كل عمل يبدو شيئًا يحتاج إلى مجهـود، وإنجـازًا عـلى المرء أن يستخلصه من ذاته قسرًا، ويصل إليه بمعاندة ذاته. وقـد لاحـظ "فاجـيه" أن فلوبير كان يكتب رسائله بأسلوب يختلف تمامًا عن أسلوبه فى رواياته، وأن الأسلوب الجيد واللغة السليمة لم يكونا يأتياه إليه بطريقة طبيعية، وكأنهمـا أمـر مسلم به[1]. والواقع أن هذه العبارة هى خير ما يلقى ضوءا وضاحًا على المسـافة الـتى تفصـل الإنسان الطبيعى عن الفنان فى فلوبير. إن ما نعرفه عن أسلوب عمـل فلوبـير يفوق ما نعرفه عن معظم الكتاب الآخرين، ولكن من المؤكد أنه لم يوجد أبـدًا كاتـب كـان يكتـب مؤلفاتـه بمـثل هـذا العذاب، وبمثل هذا العناء، وبمثل هذه المقاومة لغرائزه. على أن صراعه الدائم مع اللغة، ونضاله من أجل "الكلمة المضبوطة" لا يعـدو أن يكـون مظهـرا أو عرضًـا – أعـنى علامـة عـلى الهـوة الـتى لا تعبر بين "امـتلاك" "الحـياة" والتعبير عنها. ذلك لأن "الكلمة المضبوطة"، أى الكلمة التى هى وحدهـا الصـحيحة، لا وجـود لهـا، تمامًا كما أن القالب الذى هو وحده الصحيح لا وجـود لـه، وكلاهمـا إنما هو من ابتداع أصحاب الآراء الجمالية الذين لم يعد للفن، من حيث هو وظيفة حيوية، أى معنى فى نظرهم. أن فلوبير يقول: "أهون عندى أن أمـوت كالكلـب ولا أتعجـل لحظـة واحـدة فى كتابة أية جملة لى قبل أن تتضح" – وهـى عـبارة لا يمكـن أن يـنطق بهـا أى كاتـب تربطه بعمله علاقة إنسانية مباشرة. فشكسـبير كمـا صـوره ماثـيو آرنولد، لابد أنه كان خليقًا بأن يبتسم لمثل هذا التدقيق الـزائد وهـو فـى دار النعيم. ولقد كانت النغمة المميزة لرسائل فلوبير هى الشكوى من الكفـاح اليومى الذى يرهق القلب والمخ والأعصاب، ومن حياته التى هى أشبه بحياة عـبد يرسـف فـى الأغـلال. فهـو يكتب إلى "لويز كوليه" فى عام ١٨٥٣ قائلاً: "لقد ظللـت طـيلة ثلاثـة أيام أقلب كل أثاث بيتى محاولاً الاهتداء إلى أفكار"[2]. وفى عام ١٨٥٨ كتـب إلى "أرنسـت فـيدو" يقول : "لم أعد أستطيع تمييز أيام الأسبوع أحدها عـن الآخـر .. إنـنى أحـيا حـياة مجـنونة ، غـير معقولـة .. إن هـذا لعـدم محض،

---

[1] Emile Faguet : Flaubert, 1913, p. 145.

[2] Corresp., II, p. 237.

مطلق"[1]. وفى عام ١٨٦٦ كتب إلى جورج ساند يقول : "أنت لا تعرفين معنى أن يجلس المرء يومًا بطوله ممسكًا برأسه بين يديه، محاولاً أن يعتصر من مخه كلمة"[2]. لقد كان يشتغل بانتظام لمدة سبع ساعات، ويكتب يومًا صفحة واحدة، ثم عشرين صفحة فى شهر، ثم صفحتين فى أسبوع. أنه شىء يدعو إلى الرثاء . لقد قالت له أمه : "إن سعار الجمل قد أصاب قلبك بالجفاف" ولعل أحدًا لم يقل عنه كلمات أقسى ولا أصدق من هذه. وأسوأ ما فى الأمر كله أن فلوبير، على الرغم من نزعته الجمالية، قد يئس أيضًا من الفن، فربما لم يكن الفن آخر الأمر إلا نوعًا من اللهو الكاذب، وربما كان كل شىء مجرد خداع، كما لاحظ فى إحدى المناسبات[3]. ولقد كان كل تردده، والسمات المغتصبة المعذبة لأعماله، وافتقاره التام إلى اليسر والانسياب الذهنى لدى الكتاب الأقدمين — كان ذلك كله راجعًا إلى شعوره الدائم بأن أعماله مهددة بالخطر، وإلى أنه لم يكن يؤمن بها أبدًا إيمانًا حقيقيًا. ولقد قال أثناء كتابته "لمدام بوفارى": "إن ما أعمله الآن يمكن بسهولة أن يتحول إلى شىء تافه لا قيمة له .. ففى كتاب كهذا يمكن أن يؤدى إساءة وضع سطر واحد إلى أن يطيش المرء عن الهدف"[4]. وخلال كتابته لرواية "التربية الوجدانية" كتب يقول : "إن ما يبث فى اليأس هو شعورى بأننى أفعل شيئًا لا جدوى منه، ومضاد للفن .." [5] وقد أصبح من الصيغ الثابتة فى رسائله القول أنه يشغل نفسه بأمور لا يصلح لها، وأنه لن ينجح أبدًا فى كتابة ما يود أن يكتبه حقيقة، وبالطريقة التى يريد بها أن يكتبه[6].

ولقد كانت عبارة فلوبير : "مدام بوفارى، هى أنا" صحيحة بمعنى مزدوج. فلابد أنه قد شعر فى كثير من الأحيان بأن رومانتيكيته فى شبابه، بل ونقده للرومانتيكية، وثوب القضاة الذى تصور أنه يرتديه فى الأمور الأدبية، كان وهمًا

---

[1] Ibid., p. 190 .
[2] Ibid., III, 446 .
[3] Ibid., II, p. 70 .
[4] Ibid., II, p. 137 .
[5] Ibid., III, p. 440 .
[6] Ibid., II, pp. 133, 140 – 1, 336 .

لازمه طوال حياته. فرواية "مدام بوفارى" تدين بصدقها الفنى وتلاؤمها مع زمنها إلى عمق إحساسه بمشكلة هذا الوهم الذى لازمه طوال حياته، وأزمات الخداع الذاتى وتزييف شخصيته. فعندما أصبح معنى الرومانتيكية مشكوكًا فيه، تكشفت إشكالية الإنسان الحديث — أى هروبه من الحاضر ورغبته الدائمة فى أن يكون فى مكان آخر يختلف عن المكان الذى ينبغى أن يكون فيه، وحنينه الذى لا ينقطع إلى الأراضى الغريبة، لأنه يخشى قرب الحاضر ومسئوليته عنه. ولقد أدى تحليل الرومانتيكية إلى تشخيص مرض القرن بأكمله، وإلى التعرف على العصاب الذى يعجز ضحاياه عن فهم أنفسهم، ويفضلون دائمًا أن يتقمصوا جلود غيرهم. ويرون أنفسهم — بعبارة أخرى — لا على ما هم عليه فى حقيقتهم. بل كما يودون أن يكونوا. فى هذا الخداع الذاتى وتزييف الحياة، أو فى هذه "البوفارية" كما سميت فلسفته[1]. توصل فلوبير إلى جوهر النزعة الذاتية الحديثة التى تشوه كل ما تتصل به. والواقع أن "مدام بوفارى" كانت أول تعبير فنى كامل عن الشعور بأننا لا نمتلك إلا صورة مشوهة للواقع، وأننا حبيسو القوالب الذاتية لتفكيرنا. فهناك طريق مباشر، يكاد يكون غير منقطع، يؤدى من هنا إلى نزعة الوهم عند بروست[2]. وهكذا فإن تحوير الوعى الإنسانى للواقع، الذى سبق أن أشار إليه "كانت"، قد اكتسب خلال القرن التاسع عشر طابع الوهم الذى كان تارة واعيًا وتارة أخرى غير واع، وتطلب محاولات لتفسيره والكشف عنه، كالمادية التاريخية والتحليل النفسى. ومن هنا فإن فلوبير، بتفسيره للرومانتيكية، كان واحدًا من أعظم الكاشفين وفاضحى الأسرار فى ذلك القرن، ومن ثم أحد واضعى أسس النظرية الحديثة، الانعكاسية، إلى الحياة.

وهناك ارتباط وثيق بين روايتى فلوبير الرئيسيتين. اللتين تعرض إحداهما قصة المرأة الريفية الرومانتيكية الخائبة، والأخرى قصة البورجوازى الشاب الميسر الحال. الموهوب، الذى يبدد قدراته ومواهبه العقلية. وقد وصف البعض "فردريك مورو" بأنه الابن الروحى "لامابوفارى". ولكن كليهما ابن لتلك "الحضارة المنهوكة

---

(1) Jules de Gaultier : Le Bovarysme, 1902 .

(2) Edouard Maynial : Flaubert (1943), pp. 111 – 12 .

القوى"[1] التى تتحرك فيها حياة الطبقة الوسطى الناجحة وتكتسب وجودها منها. وكلاهما تجسد لنفس الاضطراب الانفعالى، وهما يمثلان نفس نمط "الخائبين" الذى هو مميز إلى أصدق حد لجيل الوارثين هذا. وقد وصف زولا "التربية الوجدانية" بأنها هى الرواية الحديثة بالمعنى الصحيح، وهى بالفعل تعد قمة للتطور الذى بدأ برواية "الأحمر والأسود"، واستمر فى "الكوميديا البشرية". إنها رواية "تاريخية" بمعنى أنها رواية بطلها هو الزمان، وذلك بمعنى مزدوج. فأولاً يظهر الزمان فيها على أنه هو العنصر الذى يتحكم فى الشخصيات ويضفى عليها الحياة، كما يظهر ثانيًا بمعنى أنه العامل المؤدى إلى انحلال هذه الشخصيات وتحطيمها وابتلاعها. ولقد كانت الرومانتيكية هى التى اكتشفت الزمان المنتج الخلاق، على حين أن الزمان المفسد، الذى ينحر الحياة ويسحق الإنسان، قد اكتشف خلال الصراع ضد الرومانتيكية. وإن أكثر الحقائق مدعاة للحزن فى حياتنا، إنما هى إدراك أنه "ليست المصائب الكبيرة، بل الصغيرة هى ما ينبغى أن يخشاه الإنسان"[2] أى بعبارة أخرى أن ما يحطمنا ليس أفدح التجارب الخائبة وأشدها إيلامًا، بل أننا نفنى ببطء مع آمالنا ومطامحنا الخائبة. هذا الذبول التدريجى، الذى لا يحس ولا يقاوم، وهذا التدمير الصامت للحياة، الذى لا يصدر عنه حتى ذلك الصوت المدوى الذى تحدثه الكارثة الفادحة القاهرة، هو التجربة التى تدور حولها رواية "التربية الوجدانية" وكل الروايات الحديثة تقريبًا — وهى تجربة لا يمكن تصويرها إلا بطريقة ملحمية، نظرًا إلى طابعها غير الدرامى. ولا جدال فى أن أول تفسير ينبغى أن نرد إليه المركز الفريد الذى احتلته الرواية فى أدب القرن التاسع عشر، هو أن أذهان الناس قد استحوذ عليها تمامًا الشعور بأن الحياة تتجه على نحو لا يقاوم إلى أن تكون آلية راكدة. والنظرة إلى الزمان على أنه قوة هدامة. فالمبدأ الشكلى للرواية قد استخلص من الفكرة القائلة أن للزمان تأثيرًا مفسدا مدمرًا، مثلما أن الأساس الذى كان يرتكز عليه الشكل التراجيدى هو فكرة المصير اللازمانى الذى يحطم الإنسان بضربة قاضية واحدة. وكما كان للمصير عظمة تعلو على البشر وقدرة ميتافيزيقية فى

---

(1) Paul Bourger : Essais de Psych. Contemp., 1885, p. 144.

(2) Corresp., I, p. 289 .

التراجيديا. فكذلك أصبحت للزمان، في الرواية، أبعاد بلا حدود ، تكاد تكون أسطورية. وإن الأهمية التاريخية لرواية "التربية الوجدانية" لترجع إلى أن فلوبير قد اكتشف فيها أن الزمان الذى يمضى، والذى مضى، حاضر دائما فى حياتنا. وهو أول من أدرك أن الأشياء في علاقتها بالزمان، يتغير معناها وقيمتها بدورهما، وأنها لا يمكن أن تصبح ذات دلالة وأهمية بالنسبة إلينا إلا لأنها تكون جزءا من ماضينا، وأن قيمتها فى هذه الوظيفة مستقلة تمامًا عن مضمونها الفعلى ونتائجها الموضوعية. ومع ذلك فإن هذا التقويم الجديد للماضى، وذلك العزاء الذى نجده حين ندرك أن الزمان، الذى يدفننا ومعنا حطام حياتنا، "يترك براعم وآثارًا من المعنى المفقود فى كل مكان"[1]، لا يزيد عن كونه توسعًا في الشعور الرومانتيكى بأن الحاضر، وكل حاضر. عقيم لا معنى له. وأن الماضى ذاته كان يفتقر إلى كل قيمة وأهمية بقدر ما كان ذاته حاضرًا. وهذا فى الواقع هو معنى الصفحات الأخيرة من "التربية الوجدانية"، التى تتضمن مفتاحًا للرواية كلها، ولنظرة فلوبير إلى الزمان بأسرها. ولهذا السبب اختار المؤلف مرحلة من حياة بطله الماضية بطريقة عشوائية، ووصفها بأنها هى على الأرجح أفضل ما استمتع به البطل من الحياة. فالعدم المطلق لهذه التجربة. وتفاهتها وفراغها التام، يعنى أن هناك على الدوام حلقة مفقودة فى سلسلة وجودنا، وأن كلا من تفاصيل حياتنا مفعم بالحزن المتولد عن الافتقار الموضوعى إلى الهدف. وليست له إلا دلالة ذاتية خالصة.

إن فلوبير يمثل نقطة من أشد النقاط انخفاضًا فى الخط البيانى الذى يصف الاتجاه الوجدانى فى القرن التاسع عشر. ولو قارناه باميل زولا، لوجدنا أن أعمال هذا الأخير، على الرغم مما فيها من نغمات حزينة تعبر بالفعل عن أمل جديد، وعن تحول إلى التفاؤل. كذلك فإن موباسان، الذى لم يكن يقل عنه مرارة، كان مع ذلك أكثر مرحًا وسخرية من فلوبير. فقصصه تكون، من الوجهة الأيديولوجية، مرحلة الانتقال إلى الأدب القصصى الخفيف المفضل لدى البورجوازية. ولم تكن هذه الأيديولوجية، من حيث عناصرها المتفائلة والمتشائمة، تقل تعقيدًا وتناقضًا عن

[1] Georg Lukacs : Die Theorie des Romans, 1920, p. 131 .

أيديولوجية الطبقات الدنيا؛ وعلى المرء لكى يصدر فى هذا الصدد حكمًا صائبًا، أن يفرق بين الموقف الانفعالى لكل طبقة من طبقات المجتمع إزاء الحاضر والمستقبل. فالطبقات الصاعدة تكون واثقة بالمستقبل، مهما كان تشاؤمها فى نظرتها إلى الحاضر، على حين أن الطبقات الحاكمة، مع كل قوتها ومجدها، كثيرًا ما يملؤها إحساس خانق بقرب انهيارها. والواقع أن الموقف المتشائم من الحاضر يرتبط فى أذهان الطبقات الصاعدة بالتفاؤل بالمستقبل، إذ أن لدى هذه الطبقات كل الثقة بنفسها وبتقدمها فى المجتمع، أما الطبقات المحكوم عليها بالفناء فإن تصور الحاضر والمستقبل يكونان عندها متعارضين بدورهما، ولكن مع انعكاس الآية. ولهذا السبب فإن زولا، الذى كان فى صف المضطهدين والمستغلين، والذى كان موقفه من الحاضر متشائمًا كل التشاؤم، لم يكن يائسًا من المستقبل على الإطلاق. ويتمشى هذا التضاد أيضًا مع نظرته العلمية. فهو، كما يقول بنفسه، من أنصار الحتمية؛ ولكنه ليس قدريًا، أى أنه مدرك تمامًا لاعتماد الناس على الظروف المادية لحياتهم فى كل سلوك لهم، ولكنه لا يؤمن بأن هذه الظروف غير قابلة للتغيير. وهو يقبل نظرية البيئة عند "تين" بلا تحفظ، بل إنه يمضى أبعد منه فى هذا الصدد، ولكنه يرى أن المهمة الحقيقية والهدف الذى يتعين على العلوم الاجتماعية بلوغه هو تغيير الظروف الخارجية للحياة البشرية وتحسينها — أى تخطيط المجتمع، حسب تعبيرنا الحالى.

ولقد كان تفكير زولا العلمى بأسره منطبعًا بهذا الطابع النفعى، وممتلئًا بروح السعى إلى الإصلاح والتمدين، المميزة لعصر التنوير. وكانت آراؤه النفسية ذاتها معتمدة على أهداف عملية : فهى تخدم هدف الصحة الروحية، وترتكز على النظرية القائلة إنه بمجرد أن يتسنى فهم آليات الانفعالات، فمن الممكن التأثير فى هذه الانفعالات ذاتها. والواقع أن الروح العلمية المميزة للنزعة الطبيعية قد بلغت قمتها عند زولا، وبدأت تتجه إلى نقيضها. فمن قبل كان ممثلو النزعة الطبيعية ينظرون إلى العلم على أنه خادم الفن، أما زولا فكان ينظر إلى الفن على أنه خادم العلم. كذلك كان فلوبير يؤمن بأن الفن قد بلغ مرحلة علمية من تطوره، ولم تقتصر محاولاته على وصف الواقع وفقًا لأدق الملاحظات، بل أكد الطابع العلمى، وأكد بوجه خاص الطابع الطبى، لملاحظته. ولكنه لم يدع لنفسه أية مزايا غير المزايا

الفنية، على حين أن زولا كان يود أن ينظر إليه على أنه باحث، وأن يدعم شهرته بوصفه فنانًا بسمعة طيبة له بوصفه عالمًا. وهذا تعبير عن نفس عبادة العلم المميزة للاشتراكية بوجه عام، والتى تتسم به الطبقات الاجتماعية التى تتوقع من العلم أن يعمل على تحسين مركزها فى المجتمع. فالإنسان فى نظر زولا، كما هو فى نظر الأيديولوجية العلمية والاشتراكية بوجه عام، كائن تتحكم قوانين الوراثة والبيئة فى تحديد صفاته. وهو يذهب فى تحمسه للعلوم الطبيعية إلى حد تعريف النزعة الطبيعية فى القصة بأنها مجرد تطبيق للمنهج التجريبى على الأدب. غير أن لفظ التجربة فى هذا الصدد لا يعدو أن يكون لفظًا ضخمًا بلا معنى على الإطلاق، أو هو على الأقل لا يتميز بمعنى أدق من معنى الملاحظة البحتة[1]. والواقع أن نظريات زولا فى الأدب لم تخل تمامًا من الدجل، ولكن رواياته كانت لها مع ذلك قيمة نظرية معينة، إذ أنها حتى لو لم تكن تتضمن أية استبصارات علمية جديدة، فهى — كما قيل عنها بحق — من إنتاج عالم اجتماع كبير. كذلك فإنها نتاج لمنهج علمى منظم لم يعرف من قبل فى الفن على الإطلاق — وهذا أمر له أهميته العظمى بالنسبة إلى تطور الفن. ذلك لأن من المعروف أن خبرة الفنان بالعالم لا تخضع لخطة أو نظام. بل أنه يجمع مادته التجريبية بطريقة عرضية كلما مر به شىء من سمات الحياة ومعطياتها، ويحمل هذه المادة معه، ويدعها تنمو وتنضج، حتى يستخلص يومًا ما من هذه المواد المختزنة كنوزا لم يحلم بها أحد. أما العالم فيختار الطريق العكسى. فهو يبدأ بمشكلة، أو بواقعة لا يعرف عنها شيئًا، أو لا يعرف نفس الشىء الذى يريد معرفته بحق. ويبدأ جمع المادة وفحصها مع وضع المشكلة، أى يبدأ التعرف الوثيق بقطاع الحياة الذى يود معالجته مع وضع المشكلة. فليست التجربة هى التى تقوده إلى المشكلة، بل إن المشكلة هى التى تقوده إلى التجربة. وهذا بدوره هو منهج زولا وطريقته. فهو يبدأ الرواية الجديدة على نحو ما يفعل الأستاذ الألمانى فى النكتة التى تقول : أنه يبدأ برنامجاً جديدًا من المحاضرات لكى يكتسب معلومات أدق عن موضوع لا علم له به. ونستطيع أن نقول، على

[1] Charles – Brun : Le Roman social en France au 19e siècle, 1910, p. 158.

الأقل: إن ما رواه "بول ألكسى" عن الأصل الذى ظهرت منه رواية "نانا" وعن رحلات زولا الاستطلاعية فى دنيا البغاء والمسرح، فيه ما يذكرنا بهذه النكتة.

إن كل الفكرة التى يبنى عليها زولا مجموعة رواياته تبدو أشبه بخطة مشروع علمى. فكل عمل على حدة يكون، وفقًا للبرنامج، أجزاء من نسق موسوعى ضخم أشبه يتحدث ببحث جامع فى المجتمع الحديث. وقد كتب فى مقدمة روايته "مصير أسرة روجون Fortune des Rougon": "أود أن أصف كيف تسلك أسرة، أعنى جماعة صغيرة من البشر، فى المجتمع". وهو يعنى بالمجتمع. فرنسا المنحلة الفاسدة فى عهد الإمبراطورية الثانية. ومن المحال أن نجد برنامجًا فنيًا أدق أو أكثر موضوعية وعلمية من هذا. ولكن زولا لم يستطع أن يهرب من مصير القرن الذى عاش فيه. فهو، على الرغم من اتجاهه العلمى، كان رومانتيكيًا، بل كان أشد إغراقًا فى الرومانتيكية من أصحاب النزعة الطبيعية الآخرين الأقل تطرفًا فى إيهامه؛ ذلك لأن صبغه للواقع بصبغة عقلانية غير ديالكتيكية، موحدة الاتجاه، ووصفه للواقع فى مثل هذا الإطار الموحد، كان هو ذاته موقفا رومانتيكيًا جريئًا صارمًا. ولم تكن الرموز التى رد إليها الحياة الصاخبة، المتناقضة، المتعددة الجوانب - كالمدينة، والآلة، والخمر، والبغاء، والمحلات التجارية الكبرى، والسوق، والبورصة، والمسرح، إلخ - إلا رؤى لشخص رومانتيكى مذهبى التفكير، يرى فى كل شىء أساطير وهمية بدلاً من الظواهر الفردية العينية. ولنضف إلى شغف زولا بما هو أسطورى وهمى، افتتانه بكل ما هو ضخم زائد عن الحد. لقد كان نصيرًا متعصبًا للكتل، والأرقام، والواقع الفعلى الخام، المتماسك الذى لا ينفد. كانت تفتنه الوفرة المادية، والترف، و"المجموعات الكبيرة" tutti فى الحياة - ولا غرو فقد كان معاصرًا "للأوبرا الكبيرة" والبارون هوسمان (Haussmann) [1].

---

[1] يستخدم المؤلف كلمة tutti للإشارة إلى "المجموعات الكبيرة"، وهذه الجملة مستمدة من مصطلح الأوبرا، وتعنى اشتراك كل أفراد الكورس أو الآلات الموسيقية معا فى الغناء أو العزف، ومن هنا كان ربطه بين هذه الصفة وبين وجود زولا فى عصر الأوبرا الكبيرة. كذلك فإن إشارته إلى البارون هوسمان تدل على معنى الضخامة، إذ أن هذا البارون هو المخطط المشهور لمدينة باريس، وصاحب فكرة شق الشوارع الضخمة والحدائق الواسعة والكبارى المتعددة فيها. (المترجم)

والواقـع أن الاتجـاه الـذى كـان موضـوعيًا هادئـا وغير رومانتيكى فى عصر الطـبقة المتوسـطة العليا والرأسمالـية الكبيرة هذا لم يكن اتجاه النزعة الطبيعية، بل كـان القـراءة الخفـيفة ذات الاتجـاه المـثالى عـند الـبورجوازية. ذلك لأن أدب النزعة الطبيعـية كان، على الرغم من ماديته المتطرفة، بل بسبب هذه المادية ذاتها فى كثير مـن الأحـيان، يقدم للواقع صورة يمليها الخيال الجامح. ولكن العقلانية والبرجماتية والـبورجوازية، مـن جهـة أخـرى، كانـت تسـتهدف الوصـول إلى صـورة مـتوازنة، منسـجمة، مسـالمة، للعـالم. وكانت الطبقة الوسطى تعنى بالموضوعات "المثالية" تلك الـتى يكـون لهـا تـأثير مهـدىء ملطـف. ولـذا كانـت المهمة التى وضعتها على عاتق الأدب هـى تقريـب الشـقة بـين التعسـاء والسـاخطين وبـين الحـياة، وإخفـاء الواقع عـنهم، ومداعبـتهم بـأمل الوصـول إلى ذلـك الـنوع مـن الحـياة الـذى لـيس لهم فيه بـالفعل، ولا يمكـن أن يكـون لهـم أى نصـيب. فـالهدف الذى تسعى إليه هو خداع القـارىء لا تنويره. وهكذا فإن صفوة المجتمع قد وضعت فى مقابل أدب فلوبير وزولا والأخويـن جونكـور، وهـو الأدب الـذى يعمـل دائمًـا عـلى إثـارة القـارىء وبعـث الاضـطراب والقلـق فـى نفسـه، روايات مجلة "Revue des Deux Mondes" ولاسـيما روايـات أوكـتاف فوييه O. Feuillet، وهى أعمال تصف حياة المجتمع الـراقى، وتعـرض أهدافـه عـلى أنها المثل الأعلى للإنسانية المتحضرة — أعنى أعمالاً كـان لا يـزال فـيها أبطـال حقيقـيون، وفرسـان أقويـاء شـجعان يتسـمون بالإيـثار، وشخصـيات مثالية لأفراد تضمهم الفئات العليا للمجتمع، أو تتجسد فى شبان يمكن أن يقبلـهم هذا المجتمع. لقد كانت حياة الأرستقراطية توصف دائمًا من قبل — على الـرغم مـن الـثورات والقلاقـل الاجتماعية — بنوع من اليسر والتدفق الطبيعى؛ وعلى الـرغم مـن أن هـذه الحـياة كانـت مـتخلفة عـن العصـر، فقد ظلت تحتفظ بشىء من التلقائـية والمعقولـية. أمـا الآن فـإن الحـياة الـتى كـان يعيشـها عالم المجتمع الراقى الكـبير فى الروايات قد فقدت كل صلة لها بالحياة الواقعية، وبدأت فجأة تظهر فى ذلـك الضـوء الشـاحب غـير المتمـيز، ذى الهدوء المصطنع، ضوء غرف الاسـتقبال فى أفـلام هولـيود الحالـية. أن "فويـيه" لم يكـن يـرى فارقًـا بـين الأناقة والثقافة، بين التهذيـب وحسـن الخلـق، وفـى رأيـه أن التربـية الجـيدة مـرادفة للمـيل إلى النـبل

والترفع. وأن اتخاذ موقف الولاء للطبقات العليا دليل على أن المرء ذاته "شخص أفضل". ولقد كان "بطل رواية شاب فقير"، التى ألفها عام ١٨٥٨، تجسيدًا لهذا النبل والتهذيب. فهو كريم، أنيق، روحه رياضية، ذكى فاضل، حساس، وكل ما يثبته بفقره هو أن توزيع الأرزاق المادية فى الحياة لا يقف حائلاً دون تحقيق المثل العليا الأرستقراطية. وكما أن مسرحيات أوجييه Augier كانت تنشر قضية، فإن هذه بدورها رواية ذات قضية. فهى تنادى بتعاليم الأخلاق المسيحية، والنزعة السياسية المحافظة، ومسايرة المجتمع، وتكافح خطر الانفعالات العارمة المختلفة، واليأس القاتل والمقاومة السلبية.

ولقد اقترن نفاق البورجوازية بانحطاط لا نظير له للمستوى الثقافى العام. فالإمبراطورية الثانية، التى أنتجت فن فلوبير وبودلير، هى ذاتها الفترة التى ولد فيها الذوق الردىء والنفايات غير الفنية المعروفة فى العصور الحديثة. وبطبيعة الحال كان هناك فى العصور السابقة مصورون سيئون وكتاب غير موهوبين، وأعمال متسرعة غير ناضجة، وأفكار فنية مهوشة مضطربة، ولكن الأدنى كان أدنى على نحو لا تخطئه العين، وكان سوقيًا منعدم الذوق، وكان تافهًا لا يستطيع أن يدعى أنه شىء مذكور — فلم يكن هناك أى وجود من قبل للتفاهة المتأنقة، وللسطحية غير الفنية التى ينقلب مظهرها بمهارة وقدرة بارعة، وإن وجدت فقد كانت توجد بوصفها إنتاجًا ثانويًا عارضًا على أحسن الفروض. أما الآن فقد أصبحت هذه التفاهات هى المعيار، وأصبحت القاعدة العامة هى الاستعاضة عن القيمة الحقيقية بالمظهر القيم وحده. وأصبح الهدف الآن هو جعل الاستمتاع بالفن أمرا ميسورًا لا يحتاج إلا إلى أقل جهد. واستبعاد كل صعوبة وتعقد، وكل ما هو إشكالى معذب من ميدان الفن، أى بالاختصار، قصر الفن على ما هو سار مبهج. فهذه الفترة هى التى اخترعت الفن من حيث هو نوع من "الاسترخاء" الذى يهبط فيه الجمهور عمدًا وعن وعى إلى ما دون مستواه، وأصبح هذا النوع من الفن يسيطر على كل أنواع الإنتاج، لاسيما ذلك النوع الذى هو بطبيعته فن جماهيرى بصورة قاطعة مؤكدة: أعنى المسرح.

كانت النزعة الطبيعية، فى مجالى الرواية والتصوير، تسيطر إلى جانب الاتجاهات المتمشية مع الذوق البورجوازى، بينما لم يظهر فى المسرح أى اتجاه يتعارض مع ميول البورجوازية وآرائها. ولم تكن الحكومة تعتمد، فى منعها للاتجاهات التى تهددها، على أغلبية القوى "الموالية للحكومة" بين جمهور المسرح فحسب، بل كانت تحارب هذه الاتجاهات بكل التنظيمات والتحريمات الممكنة. فالمسرح، بوصفه فن الجماهير العريضة، كان يعامل بطريقة أشد صرامة من تلك التى كانت تعامل بها الفنون الأخرى. مثلما تفرض اليوم على السينما قيود لا تطبق على المسرح. وهكذا كانت جهود كتاب المسرح منصبة، منذ منتصف القرن، على إيجاد أداة للدعاية للأيديولوجية البورجوازية، ولمبادئها الاقتصادية والاجتماعية والأخلاقية، وذلك تمشيًا مع أهداف الحكومة. والواقع أن تعطش الطبقات الحاكمة إلى التسلية، وضعفها إزاء أوجه الترفيه الجماهيرية، واستمتاعها بأن تشاهد وتشاهد، كل ذلك جعل من المسرح الفن الرئيسى فى هذه الفترة. فلم يسبق لأى مجتمع آخر أن استمتع بالمسرح إلى هذا الحد، ولم يعط أى مجتمع آخر "العرض الأول" من الأهمية ما كان يعطيه جمهور أوجييه Augier ودوما الابن وأوفنباخ Offenbach[1]. وكان شغف الطبقة الوسطى بالمسرح مرضيًا تمامًا لأولئك الذين يتحكمون فى تشكيل الرأى العام، إذ كان فيه تشجيع لهم على التمسك بهذه الحماسة، وتأكيد لمعاييرهم الخاصة فى القيمة الجمالية. ولا جدال فى أن الحكم الذى أصدره سارسى Sarcey ، أقوى النقاد المسرحيين تأثيرًا فى ذلك العصر، مرتبط بهذا الاتجاه. فعندما أكد أن الجمهور هو روح المسرح، وأن تصور مسرحية تمثل بدون أى عنصر من عناصرها أسهل من تصورها تمثل بلا جمهور[2] لم يكن ذلك إلا تمشيًا مع التقدم العام للعلوم الاجتماعية، وتركيز الاهتمام على الظواهر المعنوية الجماعية. ففى رأى سارسى أن معيار كل نقد هو المبدأ القائل الجمهور دائمًا على حق. وقد ظل يلتزم هذا المقياس، برغم أنه كان على علم تام بأن الجمهور

---

[1] André Bellesort : "La Société française sous le second Empire". Revue hebdomadair, 1932, No. 12, pp. 290, 292.

[2] Francisque Sarcey : Quarante ans de Théâtre, I, 1900, pp. 120, 122.

المثقف القديم قد تفكك تمامًا، وأنه لم تعد توجد إلا فئة ضئيلة من المترددين بانتظام على المسرح، من الجمهور السابق الذى كان يدمن المسرح، والذى كان يوجد بينه اتفاق حقيقى فى الذوق — وكانت هذه الفئة الضئيلة هى التى تؤلف جمهور العروض الأولى[1]. ذلك لأن سارسى كان ينظر إلى التغيرات الاجتماعية التى أدت إلى ظهور جمهور المسرح فى المدينة الكبرى الحديثة على أنها عملية جديدة نسبيًا، حدثت فى إطار الطبقة الوسطى ذاتها. ولكن الواقع أن الزيادة السريعة فى جمهور المسرح نتيجة لانتشار السكك الحديدية، التى أتاحت لسكان الأقاليم والمناطق الخارجية أن يتوافدوا على باريس، وأدت إلى حلول مجتمع مختلط هو مجتمع رواد المسرح المتغيرين محل جمهور المترددين المنتظمين المتجانس، وهى ظاهرة نبه إليها نقاد آخرون ممن عاصروها غير سارسى، ووصفوها بأنها أهم سبب لتغير الأسلوب فى الدراما[2] — هذه الزيادة لم تكن فى واقع الأمر إلا آخر مرحلة، لا أهم مرحلة، فى عملية كانت قد بدأت قبل ذلك منذ عهد الثورة الفرنسية.

ولقد كان سكريب Scribe هو الذى يمثل نقطة التحول الحاسمة فى تاريخ الدراما الفرنسية الحديثة. ذلك لأنه كان أول من عبر دراميًا عن الأيديولوجية البورجوازية المرتكزة على المال فى عهد عودة الملكية، والأهم من ذلك أنه استطاع بفضل مسرحية المؤامرات عنده أن يخلق أصلح أداة تتخذ منها البورجوازية سلاحًا فى كفاحها من أجل فرض أيديولوجيتها. والواقع أن دوما وأوجييه لم يكونا إلا شكلاً أكثر تطورا لاتجاه سكريب إلى العقل السليم bon sens ، وكانت أهميتها بالنسبة إلى الطبقة الوسطى لعام ١٨٥٠ توازى أهميته بالنسبة إلى عهد عودة الملكية وعهد ملكية يوليو. فكلاهما نادى بنفس العقلانية والنفعية الضحلة، وبنفس النزعة التفاؤلية والمادية السطحية، والفارق الوحيد هو أن سكريب كان أكثر أمانة منهما، وكان يتحدث دون تواضع كاذب أو تصنع عن المال والمناصب، وزواج المصلحة، فى الوقت الذى كانا هما يتحدثان فيه عن المثل العليا والواجبات والحب الأزلى. ففى

---

(١) Ibid., pp. 209 – 12.

(٢) J. J. Weiss : Le Théâtre et les moeurs, 1889, pp. 121, 22. Cf. Renan : "Préface", Drames philosophiques, 1888.

عهدهما وصلت الطبقة الوسطى التى كانت فى أيام سكريب طبقة صاعدة لا زالت تكافح فى سبيل بلوغ مركزها، إلى مكانة معترف بها وأصبحت بالفعل مهددة بطبقات أدنى منها، فخيل إليها أن من الضرورى تغطية أهدافها المادية برداء من المثالية، وبذلك أظهرت نوعًا من الرهبة لا تشعر به أبدا تلك الطبقات التى تمر بمرحلة الكفاح من أجل بلوغ مكانتها.

ولقد كان أصلح أساس لصبغ قيم الطبقة الوسطى بالصبغة المثالية هو نظام الزواج والأسرة؛ إذ كان من الممكن تصويره، بمنتهى حسن النية، بأنه واحد من تلك الأشكال الاجتماعية التى تحترم فيها أنقى المشاعر وأكثرها غيرية ونبلاً، مع أنه كان بلا شك النظام الوحيد الذى كان لا يزال يضمن للملكية بقاءها واستقرارها، منذ انحلال الروابط الإقطاعية القديمة. وأيًا كان الأمر، فإن فكرة الأسرة، بوصفها قلعة المجتمع البورجوازى ضد خطر الدخلاء من الخارج والعناصر الهدامة من الداخل، أصبحت هى الأساس العقلى للدراما. ومما يزيد من ملاءمتها لأداء هذه الوظيفة، إمكان إيجاد صلة مباشرة بينها وبين فكرة الحب. ومع ذلك فإن هذا لم يحدث إلا بعد إعادة تفسير فكرة الحب وتحريرها من سماتها الرومانتيكية. فلم يعد من الممكن السماح لها بأن تكون تلك الشهوة العارمة، أو قبولها أو التغنى بها على هذا الأساس. ولقد كانت الرومانتيكية تفهم دائمًا ذلك الحب الجامح، المتمرد، الظافر. وتغتفره — إذ كانت شدة الحب هى التى تبرره. أما فى نظر الدراما البورجوازية فإن معنى الحب وقيمته تنحصر فى دوامه، وفى اجتيازه لاختبار الحياة الزوجية اليومية. وفى استطاعتنا أن نتتبع هذا التحول فى معنى الحب خطوة فخطوة من مسرحية "ماريون دى لورم Marion de Lorme" لهوجو إلى "غادة الكاميليا" و"عالم النساء المشبوهات Demi - Monde" لديما. ففى غادة الكاميليا يعد حب البطل للفتاة الساقطة أمرًا متعارضًا مع المبادىء الأخلاقية لأسرة بورجوازية، ولكن الكاتب على أية حال يظل بقلبه، إن لم يكن بعقله، فى صف الضحية. أما فى "عالم النساء المشبوهات" فإن نظرته إلى المرأة ذات السمعة المريبة تصبح سلبية تمامًا — فلابد من طردها من جسم المجتمع لأنها بؤرة معدية. ذلك لأنها تشكل خطرًا على الأسرة البورجوازية أشد حتى من خطر الفتاة الفقيرة التى هى مع ذلك شريفة.

والتى تستطيع على أية حال أن تصبح أما صالحة، ورفيقة وفية وحارسة أمينة على ممتلكات الأسرة. فإن كان المرء قد أغوى بالفعل فتاة كهذه، فلابد له من أن يتزوجها أيضًا، ليس فقط لكى يعوضها عن الخطأ الذى ارتكبه، بل أيضًا لكى يسوى الأمور، ولكيلا ينتهى به الأمر إلى الإفلاس — كما لخص زولا العبرة المستمدة من كوميديا "أسرة فورشامبو Les Fourchambaults " لأوجييه. أما إذا كان المرء قد أنجب طفلاً غير شرعى — وهو بدوره شيء غير مشرف — فلابد له ، كما يقول دوما فى "الابن الطبيعى Fils natural " و"مسيو ألفونس" من أن يعترف به، وذلك قبل كل شيء حتى لا يضيف شخصا جديدا إلى تلك العناصر المقتلعة من جذورها، والتى هى خطر دائم على المجتمع البورجوازى. ولقد كانت وجهة النظر الوحيدة التى يحكم منها على الزنى هى ما إذا كان يهدد الأسرة، بوصفها نظامًا، بالخطر. فمن الممكن فى ظروف معينة أن يغتفر الزنى للرجل، أما المرأة فمن المحال أن يغتفر لها. بل إن المرأة التى تتسم بأى قدر من الأخلاقية عاجزة تمامًا عن ارتكاب الزنى (فرانسيون Francillon). وبالاختصار، فكل شيء يمكن التوفيق بينه وبين فكرة الأسرة مباح، وكل شيء يتعارض معها محرم. هذه هى المعايير والمثل العليا التى تتعلق بها مسرحيات أوجييه وديما، والتى لم تكتب هذه المسرحيات إلا لتبريرها، وإن النجاح الذى أحرزته ليثبت أن مؤلفيها كانا قادرين على قراءة أعمق أفكار الجمهور.

على أن ضآلة قيمة هذه المسرحيات — وهى بالفعل ضئيلة القيمة — لا ترجع إلى كونها تخدم غرضا معينا وتنادى بقضية ما. إذ أن كوميديات أرستوفان وتراجيديات كورنى كانت تتسم بهذه السمة، بل ترجع إلى أن الغرض كان مرتبطًا بها ارتباطًا خارجيًا، ولا يأتى من صميم كيان أى من شخصياتها. والواقع أنه لا شيء أدل على الجمع غير العضوى بين القضية وطريقة عرضها فى هذه المسرحيات من شخصية "عارض الرأى raisonneur". التى هى شخصية متكررة فى هذه المسرحيات. فمجرد وجود شخصية لا وظيفة لها سوى التحدث بلسان الكاتب، يدل على أن المذهب الأخلاقى لا يتجاوز أبدًا مرحلة التجريد البحت. وأن الأيديولوجية الكامنة من ورائه لا تندمج فى وحدة وثيقة مع كيان المسرحية. فالكتاب إنما يركزون

اهـتمامهم عـلى آراء الطـبقات الحاكمـة حول ما هو خير وما هو شر فى عادات ذلك العصـر. أو هم يقبلون هذه الآراء، كما أن لديهم، على نحو مستقل عن هذه الأفكار، موهـبة معيـنة فـى الترفيه، وقدرة معينة على إثارة الاهتمام وبعث التوتر فى النفوس عـن طـريق المســرح. وبعد ذلك يجمعون هذه المواد ويستخدمون مواهبهم المسرحية فى نشر الآراء والنظريات التى يتعين عليهم أن يدعوا إليها، ولكنهم يفعلون ذلك بطريقة مباشـرة فجـة تمامًا، ويسهمون دون أن يشعروا بدور كبير فى تبرير مبدأ "الفن لأجل الفـن". ذلـك لأن الدعاية فى الفن تكون منفرة إلى أبعد حد حين لا تتغلغل فى العمل تغلغـلاً تامًـا، وحـين لا تكـون الفكـرة الـتى يراد الدعوة إليها متفقة تمامًا مع بصيرة الفنان.

لقـد كـان عهـد الإمبراطورية الثانية، على عكس الرومانتيكية، عهد عقلانية وتفكـير وتحلـيل[1]. ففى جميع المجالات كانت المشكلات التكنيكية هى التى تحتل المكانـة الأولى، وفـى جمـيع ضـروب الفـن كـان العقـل النقدى هو المسيطر. ولقد كان ممـثلو هـذه الـروح الـنقدية فى مجال القصة هم فلوبير وزولا والأخوان جونكور، وفى الشـعر الغـنائى بودلـير وشـعراء حـركة الـبارناس، وفـى الدرامـا أقطـاب "المسرحية المحـبوكة Pièce bien faite". ولقـد كانـت المشـكلات الشـكلية، الـتى تقف فى مواجهـة الاتجـاه الرومانتيكى الانفعالى فى معظم أنواع الفنون، مسيطرة على المسرح. ولم يكـن مـا يدفع الكاتب المسرحى إلى الاهتمام بمشكلات النظام والاقتصاد الفنى هو الظـروف الخارجـية للعـرض وحدهـا، وحـدوده الزمانية والمكانية الضيقة، وغوغائية الجمهـور والطـابع المباشـر الـذى تـتخذه استجابته لما يتلقاه من الانطباعات. بل أن الهـدف الإرشادى والدعائى ذاته يؤدى منذ البداية الأولى إلى معالجة المضمون بطريقة واضـحة الشكل، محكمة البناء، محددة الغرض، فعالة من الوجهة التكنيكية. وأخذ الكـتاب والـنقاد يـزدادون وعيًا بأن المسرح، فى ذاته، لا شأن لـه بالأدب. وبأن لـه قوانينه الخاصة ومنطقه الخاص، وبأن العنصر الشاعرى فى الدراما كثيرًا ما يتعارض تعارضًـا مباشـرًا مع فعاليتها على خشبة المسرح. فالمعنى الذى كان "سارسى" يقصده

[1] A. Thibaudet, op. cit., pp. 295 ff.

حين يتحدث عن "منظور المسرح Optique de théâter " و"عبقرية المسرح genie de théâter" أو مجرد ما يعنيه حين يقول : "هذا مسرح"، هو ملائمة الموضوع للمسرح، بغض النظر تمامًا عن الاعتبارات الأدبية، واستخدام الأساليب المسرحية الخالصة إلى أقصى حد تسمح به، والجهد المضنى من أجل كسب الجمهور بأى ثمن. أى بالاختصار اتخاذ موقف تتساوى فيه "خشبة المسرح" مع "منصة الخطابة". ولقد سبق أن عرف فولتير أن "التأثير القوى أهم فى المسرح من التأثير الصحيح"، ولكن مؤلفى "المسرحية المحبوكة" ومفكريها النظريتين كانوا أول من وضع القواعد لهذا النوع من الدراما، القوية التأثير، السديدة الهدف. وكان أهم كشف توصلوا إليه هو أن التأثير المسرحى، بل مجرد إمكان تمثيل أية مسرحية على الإطلاق، يتوقف على سلسلة من المواضعات وحيل الصنعة (tricheries على حد تعبير "سارسى")، وأن الاتفاق الضمنى بين العناصر المنتجة والعناصر المتلقية أهم فى الدراما منه فى سائر أنواع الفنون. وأهم مواضعات المسرح هو استعداد الجمهور لأن يفلجأ بتحولات القصة: أى خداعه الذاتى الواعى، وقبوله لقواعد اللعبة دون مقاومة. ولولا هذا الاستعداد لما استطعنا أن نشاهد مسرحية يتم تنفيذها بوسائل مسرحية بحتة للمرة الثانية، بل لما أمكننا أن نستمتع بها مرة واحدة. ذلك لأن من الواجب أن يبدو كل شىء، فى مثل هذه المسرحية، داعيًا إلى الدهشة، على الرغم من أن كل شىء يمكن التنبؤ به. فمشاهدها المقبلة، كما أشار سارسى، هى المناقشات الحتمية التى يعرف الجمهور تمامًا أنها لابد آتية وستأتى بالفعل[1]. وخاتمتها هى الحل الذى يتوقعه الجمهور ويظل منتظرًا له[2]. ومن ثم فإن المسرح يصبح لعبة جماعية تتم وفقًا لمواضعات صارمة تمامًا، وبأكبر قدر ممكن من البراعة، ولكن مع وجود عنصر بدائى ساذج — إلى حد ما — فيها. وإذا وجدت فى هذه الحالة صعوبات فلن يكون مصدرها هو تنوع المادة التى يهتم بها المؤلف المسرحى. بل تعقد قواعد اللعبة. فلابد لهذه القواعد أن تعوض أفراد الجمهور الأشد تدقيقًا عن هزال مضمون المسرحية وسخافته. أى أن الدقة التى يعمل بها الجهاز الآلى يقصد منها

[1] Sarcey, op. cit., V, p. 94.
[2] Ibid., p. 286 .

صرف الانتباه عن حقيقة كونه جهازا يدور في فراغ. إن الجمهور، بل الأفراد الأرفع تعليمًا فيه، يريدون ترفيهًا خفيفًا لا يحتاج إلى جهد، وهم لا يريدون غوامض، أو مشكلات لا تحل، أو أعماقًا لا يمكن النفاذ إليها. ومن هنا كان الاهتمام القوى الذى أصبح يبدى الآن بالبناء والاتساق المنطقى. فمن الضرورى أن يكون نمو عقدة المسرحية أشبه بعملية رياضية، ولابد من أن تحل الحتمية الخارجية محل الحتمية الداخلية، مثلما تحل براعة الحجج اللفظية الباطنة للقضية.

أما "الخاتمة" فهى الحل النهائى للمشكلة. فإن كانت النتيجة على خطأ، كانت العملية كلها على خطأ، على حد تعبير ديما. ومن ثم فلابد فى رأيه من أن يبدأ المرء عمله بالتفكير فى النهاية، أى الحل والكلمة الأخيرة للمسرحية. والواقع أنه لا شىء يلقى مزيدا من الضوء الواضح على الفارق بين العقل الحاسب الذى تشيد به "المسرحية المحبوكة" وبين النوازع التلقائية التى ينقاد لها الشاعر، من هذه الطريقة الشاذة فى سير عملية التأليف. فقد كان على المؤلف المسرحى، لكى يسير خطوة إلى الأمام، أن يسير خطوتين إلى الوراء فى الوقت ذاته، وكان عليه أن يقارن كل فكرة، وكل موضوع جديد، وكل حركة جديدة، بالموضوعات والحركات المعروفة والمستقرة من قبل، وأن يحقق اتفاقًا بين هذا وذاك. فكتابة مسرحية كان يعنى استباقًا لما سيحدث ورجوعًا إلى ما حدث على الدوام، وترتيبًا وإعادة ترتيب باستمرار، وتلمسًا للطريق وتشييدًا للبناء بأقصى مقدرة فى كل مرة، ومع دعم مختلف مستويات المسرحية وتوطيدها بالتدريج. والواقع أن هذا النوع من العقلانية هو صفة يتميز بها، مع تفاوت فى الدرجات، كل عمل درامى مستساغ — تستوى فى ذلك أعمال شيكسبير، المبنية على عبقرية المسرح، ومسرحيات أوجييه وديما — ولكن تأثير "المسرحية المحبوكة" لا يرتكز إلا على حيلها وألاعيبها المتعاقبة، على حين أن تأثير دراما لشيكسبير يتوقف على عدد لا حصر له من العوامل، إلى جانب مجال العلاقات الرياضية البحتة. فلقد كان امرسون يفضل قراءة مسرحيات شيكسبير بالترتيب العكسى للمناظر، وكان يتعمد عدم الاهتمام بتأثيرها من حيث هى مسرحيات على الإطلاق، لكى يركز انتباهه كله على مضمونها الشعرى. ولو قرأنا "المسرحية المحبوكة" على هذا النحو لما كانت غير مستساغة فحسب، بل

لكانت أيضًا غير مفهومة؛ إذ أن تفاصيل هذا النوع من المسرحية ليست لها قيمة باطنة فى ذاتها، بل فى علاقتها بالكل الذى تندرج فيه فحسب. وحين يضع المؤلف المسرحى هذه التفاصيل، فإن عينه تكون مركزة على التشكيل الكلى للمسرحية، كما هى الحال فى لعبة الشطرنج. وأوضح دليل على مدى الآلية التى كان يمكن بها صياغة هذا التشكيل، تلك الطريقة التى اقتبس بها ساردو Sardou أسلوب "سكريب" الفنى، فقد أكد هو ذاته أنه كان يكتفى دائمًا بقراءة الفصل الأول من مسرحيات الكاتب الكبير، ثم يحاول استخلاص النتيجة "الصحيحة" من المقدمات التى استمدها على هذا النحو. وأدى هذا "التدريب المنطقى البحت" بمضى الوقت، إلى زيادة تقربه رويدا رويدا من الحل الذى كان سكريب يختاره فى الفصلين الثانى والثالث لمسرحياته، وتوصل فى الوقت ذاته إلى الرأى — الذى كان يقول به "ديما" بدوره — القائل أن القصة بأكملها تنتج بنوع من الحتمية، من الموقف الذى يبدأ منه المرء. فقد كان من رأى ديما أنه ليس من الفن على الإطلاق أن يبتدع المرء موقفًا دراميًا ويفكر فى صراع يخلقه فى الدراما، بل إن الفن ينحصر فى الإعداد الصحيح للمنظر الذى تصل فيه القصة إلى ذروتها، وفى الكشف عن العقدة بطريقة متدرجة منسابة. وهكذا فإن العقدة، التى تبدو لأول وهلة أكثر عناصر الدراما تلقائية وبساطة وأقربها إلى الطابع المباشر، يتضح أنها أكثر أجزائها اصطناعًا وأصعبها اكتسابًا. فهى ليست مجرد مادة خام أو ناتج خالص للخيال، وإنما هى تنحصر فى سلسلة من الحركات لا تدع مجالا عن الإطلاق للاختراع التلقائى أو التصرف المستقل من جانب الكاتب المسرحى.

إن فى استطاعة المرء، لو شاء، أن ينظر إلى "سقالة" العمل المحكم البناء على أنها السلم الذى يؤدى صعودًا إلى المراقى الرائعة، أو على أنها مجرد أداة تستخدم فى صنعة رتيبة لا شأن لها بالفن الأصيل والإنسانية. وفى استطاعة المرء أن يشيد، مع والتر باتر Walter Pater بالذكاء الفنى الذى "يتنبأ بالنهاية فى البداية، ولا تغيب هذه النهاية عن نظره أبدًا، ويكون فى كل جزء واعيا بكل الأجزاء الباقية، حتى تكشف الجولة الأخيرة عن الأولى وتبررها بقوة لا تلين". ولكن فى استطاعة المرء أيضًا أن يخشى أن يجر طغيان المنطق على الكاتب الدرامى أسوأ

العواقب. كما فعل برنارد شو الذى كتب يقول : "يكاد يكون من المستحيل على من يستعبدهم المنطق أن يكتبوا فصولاً أخيرة معقولة لمسرحياتهم، إذ أن نتائجهم تتلو من مقدماتهم بطريقة تقليدية تمامًا". ولكن لابد للمرء لكى يصدق أن شو كان يحتقر حيل هذا الذكاء الفنى وألاعيبه ويزدريها بحق، أن ينسى أنه مؤلف مسرحيات مثل "تلميذ الشيطان" "وكانديا"، التى يتضح عن فحصها بدقة أنها "مسرحيات محبوكة" من النوع المألوف. ومع ذلك فلم يكن شو وحده هو الذى يرتكز على "المسرحية المحبوكة" الفرنسية، بل لقد كان يشاركه فى ذلك، بدرجات متفاوتة، كل من ابسن وسترندبرج، ومعهما كل الدراما ذات التأثير المسرحى الفعال فى العصر الحاضر. فقد تعلم هؤلاء جميعًا من سكريب وديما وأوجييه ولابيش Labiche وساردو فن خلق الأحداث المتشابكة والتوتر، وربط العقدة وتأجيل حلها، والتمهيد للتحولات فى مجرى القصة، ومفاجأة الجمهور على الرغم من ذلك، وقواعد التوزيع الصحيح "للمفاجآت المسرحية" وتوقيتها، والتلاعب بالمحادثات الضخمة والأجزاء الختامية من المسرحيات ، والإثارة المفاجئة لإسدال الستار، والحل الذى يأتى فى اللحظة الأخيرة. وليس معنى ذلك أن التكنيك المسرحى الحديث هو بأسره من خلق هؤلاء الكتاب المسرحيين، بل إن الأمر على عكس ذلك، إذ أن خط التطور يمكن تتبعه عبر الميلودراما والفودفيل فى فترة ما بعد الثورة الفرنسية، ورجوعًا إلى الدراما المنزلية والكوميديا فى القرن الثامن عشر، ثم إلى "كوميديا الصنعة commedia dell'arte " وموليير، وإلى الكوميديا فى روما والهزلية (الفارس) فى العصور الوسطى. ومع ذلك فإن أقطاب "المسرحية المحبوكة" قد أسهموا فى هذا التراث بنصيب غير عادى.

لقد كان أكثر النواتج الفنية فى عهد الإمبراطورية الثانية أصالة وأقواها تعبيرًا فى نواح متعددة، هى الأوبريت[1]. وهذه الأخيرة لم تكن بدورها ابتداعا مطلقًا بطبيعة الحال — إذ أن الابتداع المطلق شيء لا يمكن تصوره فى مرحلة متقدمة كهذه فى تاريخ المسرح — بل إنها على الأصح استمرار لنوعين أقدم عهدًا. هما "الأوبرا

[1] Cf. Jules Lemaître : Impressions de theater, I, 1888, p. 219 .

الهازلة Opera buffa " والفودفيل، وهى قد نقلت إلى هذا العصر الجاد العابس شيئًا من روح القرن الثامن عشر المرحة المستبشرة غير الرومانتيكية. والواقع أن الأوبريت هى النوع الفنى الوحيد الذى كان لاهيًا خفيفًا مرحًا فى هذه الفترة. ولو قارناها بالاتجاهات المتمشية مع التقاليد، التى تساير الذوق البورجوازى الجاد، وبفن النزعة الطبيعية الذى يعارض هذه التقاليد، لكانت تؤلف عالمًا خالصًا بها — عالما وسطًا : فهى أقوى جاذبية بكثير من الدراما المعاصرة أو الرواية الشعبية، وهى من وجهة نظر دراسة المجتمع أصدق تمثيلاً من النزعة الطبيعية، ومن ثم فإنها هى النوع الفنى الوحيد الذى كانت تنتج فيه أعمال لها جاذبية شعبية واسعة من جهة، ولها قيمة فنية معينة فى الوقت ذاته.

إن أبرز سمات الأوبريت، وأغرب هذه السمات من وجهة نظر النزعة الطبيعية، هو بعدها التام عن المعقول، والطابع غير الواقعى، والخيالى البحت، لشاهدها المتلاحقة. ولقد كان لها بالنسبة إلى القرن التاسع عشر نفس الدلالة التى كانت للمسرحية الرعوية، بالنسبة إلى القرون السابقة. فالصيغ المحددة لمضمونها، والطابع التقليدى لعقدها ونهاياتها، مجرد أشكال خيالية لا صلة لها بالواقع. ويؤدى الطابع الذى تتخذه شخصياتها، والذى هو أشبه بطابع العرائس المتحركة، وكذلك طريقة العرض التى تبدو ارتجالية، إلى زيادة الإحساس بطابعها الوهمى. ولقد لاحظ "سارسى" بالفعل التشابه بين الأوبريت "وكوميديا الصنعة"[1]، وأشار إلى الانطباع الذى تتركه فيه أعمال أوفنباخ، وهو انطباع حالم لا صلة له بالواقع، ولكن المعنى الوحيد الذى كان يقصده من ذلك هو أن لها طابعًا خياليًا خاصًا بها هى وحدها.

ولقد كان أحد المعجبين بأوفنباخ فى عصرنا الحاضر، وهو الكاتب "كارل كراوس" الذى ينتمي إلى مدينة فيينا، هو أول من أضفى على هذه الصفة معنى محددًا، إذ أشار إلى أن الحياة فى أوبريت أوفنباخ لا تقل، فى بعدها عن الاحتمال وخلوها من المعنى، وقرابتها وغموضها، عن الواقع ذاته[2]. ولا جدال فى أن تفسيرًا

---

(1) Sarcey, op. cit., VI, 1901, p. 180.

(2) S. Kracauer : Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit, 1937, p. 349.

كهذا لا يمكن أن يخطر ببال "سارسي"، كما أنه مما يستحيل تصوره قبل أن يؤكد اتجاها التعبيرية والسيريالية في الفن الحديث طابع الحياة الحالم الشبيه بعالم الأشباح. فالعين التي زادت هذه الاتجاهات الفنية من حدة بصيرتها هي وحدها التي أمكنها أن ترى أن الأوبريت ليست مجرد صورة لمجتمع الإمبراطورية الثانية المتقلب الساخر، بل هي في الوقت ذاته نوع من التهكم على الذات، وأنها لم تكن تعبر عن واقع هذا العالم فحسب، بل أيضًا عن لا واقعه، وأنها بالاختصار قد انبثقت عن الطابع الشبيه بالأوبريت في الحياة ذاتها[1] — بقدر ما يجوز للمرء أن يتحدث عن "طابع شبيه بالأوبريت" بالنسبة إلى عصر جاد، رزين، نقدي، كهذا العصر. لقد كان الفلاحون أمام محاريثهم، والعمال في مصانعهم، والتجار في مكاتبهم، والمصورون في باربيزون، وفلوبير في "كرواسيه Crouisset " — كان هؤلاء جميعًا على ما هم عليه، ولكن الطبقة الحاكمة وبلاط قصر التويلرى، وعالم رجال البنوك المخمورين والأرستقراطيين المنحلين ، والصحفيين الوصوليين، والحسناوات المتخمات، كان فيه شيء غير معقول، شيء غير حقيقي شبيه بالأطياف، شيء خيالي كالأشباح — لقد كانت تلك بلاد أوبريت، ومسرحًا كانت أجنحته مهددة بالانهيار في أية لحظة.

كانت الأوبريت نتاجًا لعالم "دعه يعمل، دعه يمر"، أعني عالم الحرية الاقتصادية والاجتماعية والأخلاقية، ذلك العالم الذي كان في استطاعة كل شخص أن يفعل فيه ما يشاء، ما دام يمتنع عن الشك في النظام القائم ذاته. ولقد كان هذا القيد يعني من جهة حدودًا واسعة جدًا، ومن جهة أخرى حدودًا ضيقة جدًا. فنفس الحكومة التي قدمت فلوبير وبودلير للمحاكمة كانت تتسامح مع أشد ضروب السخرية الاجتماعية جرأة، وأفظع استهزاء بالنظام المتسلط، والبلاط والجيش، والبيروقراطية، في أعمال أوفنباخ. ولكنها لم تكن تتسامح إزاء دعاباته إلا لأنها لم تكن ذات خطورة، أو لم تكن تبدو ذات خطورة، إذ أن أوفنباخ كان يقتصر على جمهور لا شك في إخلاصه، ولم يكن يحتاج، لكي تكتمل سعادته، إلى أي صمام

(1) Ibid., p. 270 .

أمن سوى هذا الساخر الذى لا يبدو منه ضرر. والواقع أن النكتة لا تبدو مسيئة إلا فى نظرنا نحن، أما الجمهور المعاصر لها فكانت تفوته تلك النغمة المشئومة التى يمكننا نحن سماعها فى إيقاع قفزات أوفنباخ ورقصاته المحمومة. ومع ذلك فإن هذه التسلية لم تكن بريئة إلى كل هذا الحد. فقد كانت الأوبريت تثبط الروح المعنوية للناس، ليس فقط لأنها تستخف بكل شىء "محترم"، ولا أن سخريتها من العالم القديم، ومن التراجيديا الكلاسيكية والأوبرا الرومانتيكية لم تكن إلا نقدا للمجتمع فى صورة متنكرة، بل لأنها هدمت الإيمان بالسلطة دون أن تنكره من حيث المبدأ. فاللاأخلاقية فى الأوبريت تنحصر فى ذلك التسامح الساذج الذى كانت توجه به نقدها لنظام الحكم الفاسد والمجتمع المنحل فى ذلك العصر، وفى مظهر البراءة الذى أضفته على طيش العاهرات الصغيرات، والعشاق المسرفين، "وأصحاب المزاج" المحبوبين. أى أن نقدها المائع المتردد لم يكن إلا تشجيعًا للفساد. ومع ذلك، فليس لنا أن نتوقع إلا موقفًا غامضًا من فنانين كانوا ناجحين، وكانوا شغوفين بالنجاح أكثر من أى شىء آخر، وكان نجاحهم مرتبطًا بدوام هذا المجتمع الخامل الغارق فى اللذات. لقد كان أوفنباخ يهوديًا ألمانيًا، وموسيقيًا شريدًا بلا وطن، وفنانًا تتعرض حياته لتهديد مزدوج، وكان من المحتم أن يشعر بأنه غريب، مقتلع من جذوره، ومتفرج غير مندمج بمعنى مزدوج ومتعدد الجوانب فى العاصمة الفرنسية، وفى وسط هذا العالم الفاسد الذى هو مع ذلك شديد الإغراء. وقد كان حتمًا عليه أن يكون أقوى إحساسا حتى من معظم زملائه فى المهنة بالمركز غير المستقر للفنان فى المجتمع الحديث، وبالتناقض بين طموحه وسخطه، وبكبريائه مع كونه مستجديًا، وبتملقه للجمهور. ولم يكن أوفنباخ ثائرًا، بل ولا ديمقراطيًا أصيلاً، بل كان على العكس من ذلك يرحب بحكم "اليد القوية"، ويستمتع بضمير مرتاح كل الارتياح بتلك المزايا التى اكتسبها من النظام السياسى للإمبراطورية الثانية، ولكنه كان يتأمل كل النشاط الصاخب المحيط به بعين المتفرج المندهشة الباردة اللماحة، وعجل دون قصد بانهيار المجتمع الذى كان يدين له بنجاحه فى الحياة.

ولقد كان ظهور الأوبريت مظهرا لتغلغل الروح الصحفية فى عالم الموسيقى. فقد أصبح الدور الآن على المسرح الموسيقى. بعد الرواية والدراما والفنون الكتابية.

لكـي يقـوم بالتعليق عـلى أحـداث اليوم. ولكن النزعة الصحفية للأوبريت لا تقتصر عـلى الإشـارة إلى الموضوعات الجارية فى الأغانى والنكات التى تتضمنها المسرحيات الهزلـية. بـل إن هـذا النوع الفنى بأسره كان أشبه بعمود أخبار المجتمع، المخصص لفضائح المجتمع الراقى. وقد وصف هينه Heine بحق بأنه ممهد الطريق لأوفنباخ. والواقـع أنهمـا كـان متشـابهين، بدرجـات مـتفاوتة، فـى الأصـل والمـزاج والمركـز الاجـتماعى. فكلاهمـا صـحفى بالفطـرة، وكلاهمـا ذو طبيعة عملية نقدية، لا يود أن يعـيش خـارج المجتمع ، بل فى المجتمع وبه، وإن لم يكن دائمًا متفقًا مع المجتمع فى غاياته ووسائله. ولقد كانت لدى "هينه"، نظريًا، نفس فرص النجاح التى كانت لمايـربير Meyerbeer وأوفنـباخ فـى مدينة باريس العالمية خلال عهد ملكية يوليو، والإمـبراطورية الثانـية، وكـل مـا فى الأمر أنه لم يكن يملك أداة التفاهم الدولية التى كـان يستخدمها ابن بلده الأسعد منه حظا. ومن هنا ظلت شهرته مقتصرة على دائرة ضـيقة نسبيًا، على حين أن مايربير وأوفنباخ تمكنًا من غزو العاصمة الفرنسية والعالم المتمدين بأسره. فهما لم يقتصرا على خلق نوعين فنيين من أصدق الأنواع تمثيلاً للفن الفرنسـى، بـل أنهما كانا يمثلان الذوق الباريسى فى تلك الفترة تمثيلاً أصدق وأشمل من زملائهما الفرنسيين. فمن الممكن أن يعد أوفنباخ الرمز المتجسد للعصر كله. إذ أن أعمالـه تـنطوى عـلى أقـوى سمـات العصـر دلالة وأكثرها أصالة. ولقد كان معاصروه بـالفعل يعدونـه ممثلاً للعصر، إلى حد أنهم جعلوه رمزًا للروح الباريسية، ووصفوا فنه بأنـه اسـتمرار للـتراث الفرنسـى الكلاسـيكى. وتمكنـت موسـيقاه من أن توحد أوروبا الغربـية فى حالة من النشوة والطرب[1]. فكانت لأوبريت "دوقة جيرولشتين الكبيرة" جاذبـية تفـوق فـى قوتهـا واستمرارها جميع الأعمال التى عرضت فى المعرض الدولى لعـام ١٨٦٧. ولم يكـن الحكـام والأمـراء الذيـن زاروا فرنسـا عندئذ أقل تحمسا لهذه الأوبريـت الـتى كانـت "هورتـانس شـنايدر" الفاتـنة تقـوم بـدور الـبطولة فـيها، من جماعـات المـنحلين فـى العاصـمة الفرنسـية، ومـن أفـراد الـبورجوازية الصـغيرة فى الأقاليم. بل أن قيصر روسيا كان، بعد وصوله إلى باريس بثلاث ساعات، يجلس فى

[1] Cf. Fleury – Sonolet : La Société du second Empire, III, 1913, p. 387.

مقصورة فى مسرح "ألفاريتيه"، كما أن بسمارك، برغم أنه كان أقدر على التحكم فى أعصابه، لم يكن أقل نشوة من أصحاب التيجان أنفسهم. وقد وصف روسينى أوفنباخ بأنه "موتسارت الشانزليزيه"، وأيد فاجنر هذا الحكم — وإن لم يكن قد فعل ذلك إلا بعد وفاة منافسه المحسود.

ولقد كان العصر الذهبى للأوبريت هو الفترة الواقعة بين المعرضين الدوليين فى عامى ١٨٥٥، ١٨٦٧ . وبعد القلاقل السياسية التى حدثت عند نهاية الستينات لم تعد تجد جمهورًا مرحًا متمشيًا معها، أو حتى جمهورا يخدع نفسه بالمرح والاطمئنان، وبحلول الإمبراطورية الثانية كانت خير أيام الأوبريت قد ولت، فلم تكن المتعة التى وجدتها الأجيال التالية فيها مستمدة من كون هذا الفن تعبيرًا تلقائيًا حيًا مباشرًا عن الحاضر، بل من "الأيام الحلوة الخالية" التى كان ارتباطها بهذا النوع الفنى أوثق من ارتباطها بأى نوع فنى آخر. وبفضل ارتباط المعانى أو تداعيها هذا، استطاعت الأوبريت أن تصمد للاضطرابات التى انتشرت فى "نهاية القرن"، وظلت، حتى الحرب العالمية الثانية، أكثر وسائل التغنى بالماضى شعبية فى مدينة متقلبة من الناحية الذهنية مثل فيينا. ولقد كانت تجارب الأعوام العشرة الأخيرة ضرورية لإعادة النظر فى فكرة "الأيام الحلوة الخالية" التى ترتبط فى جزء من أوروبا بنابليون الثالث وأوفنباخ، وفى جزء آخر بالإمبراطور فرانز جوزيف ويوهان شتراوس. ذلك لأن الصراع الطبقى، الذى تم قمعه فى كل مكان فيما بين ١٨٤٨ و ١٨٧٠، قد احتدم مرة أخرى عند نهاية هذه الفترة، وأصبح يهدد بالخطر حكم البورجوازية من حيث هى المنتفعة من رد الفعل الرجعى. وأصبحت الأوبريت تبدو الآن صورة لحياة سعيدة متحررة من الهموم والأخطار — أى لحلم سعيد لم يوجد مع ذلك فى الواقع أبدًا .

ولقد كان الأخوان جونكور على حق حين تنبأ بأن السيرك، وحفلات المنوعات والاستعراضات ستحل محل المسرح. ذلك لأن الفيلم، الذى نستطيع أن نعده واحدا من هذه الأنواع البصرية، نظرا إلى طابعه التصويرى والاستعراض، إنما هو تأكيد قاطع لهذا التنبؤ. ولقد كانت الأوبريت أقرب الأنواع الفنية إلى الحفلات الاستعراضية، ولكنها لم تكن تمثل أقدم نوع فنى انتصر فيه المنظر على الدراما. فقد

حدثت نقطة التحول الحقيقية بظهور "الأوبرا الكبيرة" خلال عهد ملكية يوليو، وإن كانت المناظر المرئية قد ظلت على الدوام تشكل جزءا لا يتجزأ من المسرح، وأصبحت لها فى حالات كثيرة أهمية أعظم من عناصره الدرامية والصوتية. ويصدق ذلك بوجه خاص على مسرح الباروك، الذى كان يحدث فى كثير من الأحيان أن يطغى فيه الطابع الاستعراضى للعرض، والزخارف والملابس والرقصات والمواكب، على كل ماعداها . كذلك فإن الثقافة البورجوازية لعهد ملكية يوليو، والامبراطورية الثانية، التى كانت ثقافة "محدثى نعمة"، كانت تبحث فى المسرح عما هو ضخم لافت للنظر، وكانت تبالغ فى مظهر العظمة، ولاسيما وهى ذاتها تفتقر إلى العظمة الروحية الحقيقية. والواقع أن هناك نزوعين مختلفين يدفعان المجتمع إلى الأشكال الاحتفالية الفخمة: فقد يكون المجتمع من جهة مضطرًا إلى البحث عن العظمة لأن هذا يتمشى مع أسلوبه الطبيعى فى الحياة، أو قد يكون الاندفاع إلى الفخامة راجعًا إلى الرغبة فى تعويض نقص يشعر به المجتمع شعورًا أليمًا. ففن الباروك فى القرن السابع عشر كان يتمشى مع الأبعاد الضخمة التى كان البلاط والطبقة الأرستقراطية فى تلك الفترة يتنفسون ويتحركون فيها بصورة طبيعية. أما الباروك المزيف فى القرن التاسع عشر فكان يناظر المطامح التى تحاول بها البورجوازية بعد صعودها أن تملأ بها هذه الأبعاد. وهكذا أصبحت الأوبرا هى النوع المفضل لدى البورجوازية، لأنه لم يكن يوجد فن آخر لديه مثل هذه الإمكانيات الهائلة فى الاستعراض والعرض والادعاء، وفى تكديس المؤثرات وتكثيفها. ولقد كان نوع الأوبرا الذى حققه مايربير جامعًا بين كل مغريات المسرح، وخلق مزيجًا لامتجانسًا من الموسيقى والغناء والرقص كان من الضرورى مشاهدته فضلاً عن سماعه، وكان الغرض من كل العناصر فيه هو أن تبهر الجمهور وتطغى عليه. فأوبرا مايربير كانت حفلاً استعراضيًا كبيرًا، تتحقق وحدته بفضل إيقاع المشهد المتحرك على المسرح أكثر مما تتحقق فى السيادة المطلقة للقالب الموسيقى[1]. وكانت هذه الأوبرا موجهة إلى جمهور كان ارتباطه بالموسيقى خارجيًا إلى أقصى الحدود.

وهنا نجد أن فكرة "العمل الفنى الشامل Gesamtkunstwerk " قد تركت أثرها قبل فاجنر بوقت طويل، وعبرت عن حاجة ضرورية قبل أن يفكر أى

---

(1) Paul Bakker : Wandlungen der Oper., 1934, p. 86.

شخص فى صياغتها فى برنامج محدد. ولقد أراد فاجنر تبرير الطابع المعقد للأوبرا عن طريق تشبيهها بالتراجيديا اليونانية، التى لم تكن فى واقع الأمر إلا عرضًا من نوع "الأوراتوريو"، ولكن الرغبة فى مثل هذا التبرير نشأت من طابع الباروك اللامتجانس الذى كان يتسم به هذا النوع الفنى، والذى أخذ منذ عهد "مايربير" يصبح معرضًا لخطر "الافتقار إلى الأسلوب وإلى الشكل" على نحو متزايد. ولقد كان المصدر الذى ترتد إليه سلطة "الأوبرا الكبيرة"، والذى ظل واضحًا فى "أساطين الطرب Die Meistersinger " لفاجنر و"عايدة" لفردى، والذى ربما كانت التقاليد فيه أكثر صرامة مما كانت فى الأوبرا الإيطالية الأقدم عهدًا[1] — كان هذا المصدر هو تأثر القارة الأوروبية كلها بثقافة البورجوازية الفرنسية واتخاذها إياها أنموذجًا لها، وتلبية هذه الثقافة لحاجات أصيلة تتغلغل جذورها فى الأوضاع الاجتماعية فى جميع أرجاء القارة. فلم يكن هناك شىء يرضى هذه الحاجات على نحو أكمل وأيسر من ذلك المجموع المتآلف الذى تكونه هذه الأوبرا، ومن تنظيم الوسائل المتوافرة لديها — وهى الأوركسترا الجبارة، والمسرح الضخم، والكورس الهائل — فى كل واحد لا يهدف إلا إلى التأثير فى الجمهور والاستحواذ عليه والتحكم فيه. ولقد كان هذا هو قبل كل شىء الهدف من تلك "القفلات" الفخمة، التى كانت فى كثير من الأحيان تخترع تأثيرات جديدة قوية، ولكنها لم تكن تشترك فى شىء مع المناظر الأخيرة فى أوبرات موتسارت. بما فيها من إنسانية عميقة، أو فى أوبرات روسينى بما فيها من رشاقة متألقة. ومع ذلك فإن ما نصفه عادة بصفة "الأوبرالى"، وهو المناظر الفخمة والتأكيدات الفارغة، والمظاهر البطولية المبالغ فيها، والانفعالات واللغة المصطنعة — ليس من خلق مايربير على الإطلاق، ولا يقتصر بحال على الأوبرا فى ذلك العصر. فحتى فلوبير، الذى كان من حيث الذوق فنانًا شديد التدقيق، لم يكن متحررًا تمامًا من النزعة المسرحية. وإذن فهذه النزعة كانت جزءًا من التراث الرومانتيكى الذى ورثه هذا الجيل، ولم يكن نصيب فكتور هيجو فى تطويرها بأقل من نصيب مايربير.

ولقد كان رتشارد فاجنر هو أقرب الممثلين المهمين لهذا العصر إلى أسلوب مايربير الأوبرالى، ليس فقط لأنه أراد أن يربط بين أعماله وبين فن حى، بل أيضًا

(1) Lioned de Laurence : Le Goût musical en France, 1905, p. 292; William L. Crosten : French Grand Opera, 1948, p. 186.

لأنـه كـان أحرص الناس جميعًا على النجاح. فقد قبل التقاليد الشائعة بلا معارضة، ولم يشـق طـريقه إلى الأصالة إلا بالتدريج كما قال البعض، وذلك على خلاف التطور المألوف الـذى يـبدأ بتجربة فردية، وكشف شخصى، وينتهى بطريقة نمطية إلى حد ما[1]. ولكن هناك أمرًا أهم بكثير من اتخاذ فاجنر "للأوبرا الكبيرة" نقطة بداية له هو استمرار تعلقـه بـنوع يجمـع بـين التعـبير عن أعمق المشاعر وأوثقها وأشدها تساميًا، وبـين اتجـاه الإمـبراطورية الثانية إلى التظاهر والادعاء. ذلك لأن نمط الأوبرا المظهرية لم يتمـثل بوضـوح فـى "ريـنزى" و"تانهويـزر" وحدهمـا، وهمـا العملان اللذان يطغى فـيهما جانـب المـناظر الاستعراضـية بوضـوح، بل أن "أساطين الطرب" و"بارسيفال" همـا بدورهما إلى حد ما — قطعتان استعراضيتان موسيقيتان تهدفان إلى خلب الألباب وتجاوز كل التوقعات. والواقع أن الشغف بما هو فخم وضخم لم يكن عند فاجنر يقل عنه عـند "مايـربير" أو "زولا"، كمـا أنـه كـان رجـلا مسـرحيًا بفطرته، "ومهرجًا" و"مجـنون تمثـيل" — كمـا سمـاه نيتشـه[2] — إلى حد لا يقل عن فكتور هيجو وديما. غـير أن نزعـته المسـرحية ليسـت مجرد نتيجة لكتابته للأوبرات، بل أن العكس هو الصـحيح، إذ أن أوبـراته ذاتهـا تعـبير عـن ذوقـه المسـرحى غـير الرفـيع، وطبيعته الـتظاهريـة الصارخـة. لقد كان، مثل مايربـير، أو نابليون الثالـث، أو "لابايفـا "La Païva" أو زولا، يمـيل إلى مـا هـو ظاهـر بارز، زخرفى، مثير، ومن السـهل إدراك العناصـر المشتركة بين أوبراته وصالونات هذه الفترة، المملوءة بالحرير والمخمل والذهـب الموشى، والأثاث الفخم التنجيد والسجاجيد وستائر الأبواب، حتى دون أن نعـرف أنه كان يطلب إلى ماكار Makart تصوير مناظره المسرحية[3]. ومع ذلك فإن لجـنون الفخامـة والإسـراف أصـولاً أكـثر تعقـيدًا فـى حالة فاجنر، فجذوره الأولى لا تـرجع إلى ماكـار وحـده، بـل إلى ديلاكـروا بـدوره. والواقـع أن الصـلات بين "موت سـاردانابال" و"أفـول الآلهـة Gotterdämmerung لا تقل قوة عن تلك التى تربط بـين الـتألق المسرف "للأوبرا الكبيرة" الفرنسية واحتفالات أعياد بايرويت. ولكن هذا كلـه لـيس القصـة الكاملـة، فـنزعة فاجـنر الحسـية أكـثر تأصلاً من أن تكون مجرد تظاهـر، كما أنها أشد أصالة وتلقائية من كل النزعة الصوفية لحركة "الدم، والموت،

(1) Arfred Einstein : Music in the Romantic Era, 1947, p. 231.

(2) Friedrich Nietzsche : Der Fall Wagner, 1888. Neitzache contra Wagner, 1888.

(3) Cf. Thomas Mann : Betrachtungen eines Unpolitischen, 1918, p. 75. Leiden und Groesse der Meister, 1935, pp. 145 ff.

والشـهوة" فـى عصـره. فـلا عجـب إذن إن كانـت أعماله تعد فى نظر كثير من أشد الأذهـان حساسـية فـى القـرن التاسع عشر ممثلة لجوهر الفن ذاته — أعنى الأنموذج الـذى كشـف لهـم لأول مـرة عـن معـنى الموسيقى والمبدأ الكامن فيها. ومن المؤكد أن أعمالـه كانـت آخـر — وربمـا أعظم — مظهر تجلت عليه الرومانتيكية، وهى الشكل الوحـيد للرومانتيكـية الـذى لا يـزال حـيًا فـى أيامنا هذه. فليس هناك أعمال أخرى تتـيح لـنا أن نفهـم بمـثل هـذا العمـق طبيعة النشوة الحسية التى كانت الرومانتيكية تؤثـر بهـا فـى جمهورهـا المعاصـر، وإلى أى مـدى كانـت تعـد ثورة على كل التقاليد الجامدة، وكشفًا لعالم فتى، ناضر، محرم. وعلى هذا النحو نستطيع أن نفهم — وإن كـنا سـندهش للوهلـة الأولى — كـيف أن بودلـير، الـذى لم يكـن هـو نفسـه ذا ميول موسـيقية عـلى الإطـلاق، ولكـنه كـان الوحـيد بـين معاصرى فاجنر الذى تخلق فينا إيقاعاتـه نفس الإحساس بالسعادة الذى تخلقه موسيقى تريستان، كان أول من أدرك أهمية فن فاجنر ودلالته ..

لقـد كـان فاجـنر يشـترك مـع بودلـير فى نفس المشاعر شبه الدينية، ونفس الحـنين الرومانتـيكى إلى الخـلاص، هـذا فضـلاً عـن أعصـابه الشديدة التوتر، وميله الشديد إلى التخدير والتأثيرات المخدرة.

أمـا الصـلة بيـنه وبين فلوبير، فتظهر فى ذلك النوع من طابع الهواية الذى كـان يتصـف بـه عمله، وفى علاقته الانعكاسية التحليلية بعمله، هذا فضلاً عن نوع مـن الضعف إزاء الألوان الوهاجة والأشكال البراقة. لقد كان مماثلاً لفلوبير فى افتقاره إلى الموهـبة الطبيعـية، التلقائـية، وفى انتزاعه لأعماله من ذاته بقدر كبير من العنف والجهـد اليائس، وفـى افـتقاره إلى الإيمان الأصيل بالفن. وقد أشار نيتشه إلى انه لا يوجـد واحـد مـن كبار الموسيقيين ظل حتى سن الثامنة والعشرين موسيقيًا رديئًا مثل فاجـنر. ومـن المؤكـد أنه لا يوجد فنان كبير، باستثناء فلوبير، ظل يشك فى موهبته الخاصـة حـتى هـذه السـن. لقـد كان كلاهما يشعر بأن الفن هو عذاب حياته. وبأنه يقـف حـائلاً بيـنه وبـين الاسـتمتاع بالحياة، وكلاهما كان ينظر إلى الهوة بين الواقع والفـن. بـين "الامـتلاك" و"القـول"، عـلى أنها هوة لا تعبر. فكلاهما كان ينتمى إلى نفـس الجـيل الرومانتـيكى المـتأخر الـذى كـان أفـراده يحـاربون فى معركة لا هوادة فـيها، ولا أمـل مـنها أيضًـا، ضـد نزعتهم الجمالية الخالصة، واتجاههم إلى التركيز حول أنفسهم .

الفصل الثالث
الرواية الاجتماعية
فى إنجلترا وروسيا

بدأت الثورة الصناعية فى إنجلترا، وفيها حققت أفضل نتائجها، كما أثارت أشد الاحتجاجات وأقواها حدة. على أن الاتهامات التى وجهت إليها لم تكن على أى نحو حائلاً دون وقوف الطبقات الحاكمة فى وجه الثورة الاجتماعية بمزيد من التصميم، وبنجاح أكبر. ولقد كانت نتيجة إخفاق الجهود الثورية أن آراء المثقفين الإنجليز ظلت فى عمومها تقدمية على الأقل، إن لم تكن ثورية دائمًا، على خلاف ما حدث فى فرنسا، التى بدأ فيها قطاع من الطبقة المثقفة والصفوة المتعلمة يتخذ موقفًا معاديًا للديمقراطية بعد تجارب الثورة الفرنسية. ولكن أبرز الفوارق بين الحالة الذهنية للصفوة المثقفة فى البلدين هو أن الفرنسيين كانوا متشبثين بالعقلانية بإصرار. وظلوا كذلك، أيًا كان موقفهم من الثورة الفرنسية والديمقراطية، على حين أن الإنجليز أصبحوا لاعقلانيين يائسين — على الرغم من ميولهم التقدمية ومعارضتهم للاتجاه إلى التصنيع — بسبب معارضتهم للطبقة الحاكمة فى كثير من الأحيان، وكانوا يلتمسون ملجأ فى المثالية الغامضة للرومانتيكية الألمانية. ومن الغريب حقًا أن الرأسمالية والنفعيين كانوا، فى إنجلترا، أوثق صلة بأفكار عصر التنوير من خصومهم، الذين أنكروا مبدأ حرية المنافسة وتقسيم العمل. وعلى أية حال فإنا لو تأملنا الأمر من وجهة نظر تاريخ الأفكار، لوجدنا أن المثاليين الذين كانوا يدعون إلى تحطيم الآلات كانوا هم الرجعيين، على حين أن الماديين والرأسماليين كانوا يمثلون العقلانية والتقدم.

ولقد كانت للحرية الاقتصادية نفس الجذور التاريخية التى كانت لمذهب الحرية السياسية. فهما معا كانا من إنجازات حركة التنوير، ولم يكونا من الوجهة المنطقية قابلين للانفصال. فما أن يأخذ المرء بوجهة نظر الحرية الشخصية والنزعة الفردية. حتى يكون عليه أن يسلم بصحة المنافسة الحرة بوصفها عنصرًا أساسيًا من

عناصر حقوق الإنسان. فقد كان تحرير الطبقة الوسطى خطوة ضرورية فى سبيل تصفية الإقطاع، وكان بدوره يفترض تحرير الحياة الاقتصادية من قيود العصور الوسطى وأغلالها. ولا يمكن تفسير اشتراك الطبقة الوسطى فى حركة مساواة الحقوق إلا بوصفه نتيجة لتطور أصبحت فيه أشكال الإنتاج السابقة على الرأسمالية، عتيقة بالية. ولم يكن من الممكن التفكير فى تحرير المجتمع من فوضى المنافسة الحرة إلا بعد أن بلغت الحياة الاقتصادية مرحلة الاستقلال المطلق، وخرجت الطبقة الوسطى من الحدود الجامدة للنظام الطبقى الإقطاعى. كذلك لم يكن هناك جدوى من مهاجمة جوانب معينة فى الرأسمالية دون التشكيك فى النظام نفسه. فطوال الوقت الذى ظل فيه الاقتصاد الرأسمالى غير مشكوك فيه، لم يكن من الممكن عمل أى شىء أكثر من مجرد التخفيف من مساوئه بدوافع إنسانية. وكان التزام مبادىء العقلانية والنزعة التحررية هو الوسيلة الوحيدة الممكنة لعلاج المساوىء بطريقة نهائية حاسمة، وكل ما كان لازما هو فهم فكرة الحرية على نحو يتجاوز حدود البورجوازية، أما التخلى عن العقل وعن فكرة التحرر فقد أدى حتمًا إلى نزعة صوفية لا يمكن التحكم فيها، وإلى فقدان للنضج العقلى، مهما كانت طبيعة النيات الأصيلة وإخلاصها. وهذا خطر يحس به المرء دائمًا فى حالة "كالاريل". ولكنه يهدد مثالية معظم مفكرى العصر الفكتورى. فأقوى تعبير عن روح التوفيق التى اشتهر بها ذلك العصر، والطريق الوسط الذى سار فيه بين التمسك بالتقاليد والتقدم، هو الحنين الرومانتيكى إلى الماضى لدى قادته العقليين. والواقع أنه لم تكن هناك أية شخصية من الشخصيات الكبرى فى العصر الفكتورى متحررة تمامًا من الاستعداد لقبول الحلول الوسطى، مما أدى إلى اتخاذ هذه الشخصيات موقفًا غامضًا قلل من وزنها السياسى، حتى فى حالة الشخصيات التقدمية الأصيلة مثل ديكنز. وعلى حين أن الطبقة المثقفة فى فرنسا شعرت بأنها مضطرة إلى الاختيار بين الثورة والموقف البورجوازى، وكان اختيارها هذا نهائيًا قاطعًا، على الرغم من أنه كان فى كثير من الأحيان مقترنًا بمشاعر موزعة، فإن فئة الصفوة المثقفة التى كانت تعارض التصنيع فى إنجلترا كانت ترتكز على أيديولوجية لا تقل فى طابعها المحافظ عن البورجوازية الرأسمالية ذاتها. بل كانت فى واقع الأمر أشد منها رجعية بكثير.

كان أصحاب مذهب المنفعة، الذين كانوا يمثلون المبادىء الاقتصادية لعهد التصنيع. من تلاميذ "آدام سميث"، وكانو ينادون بالنظرية القائلة أن الاقتصاد الذى يترك لكى يسير تلقائيًا هو الأكثر اتفاقًا مع الروح الليبرالية، بل مع مصالح الجمهور فى عمومه أيضًا. على أن ما جلب عليهم أقوى معارضة من جانب المثاليين لم يكن ضعف الأساس الذى يرتكز عليه هذا الموقف، بقدر ما كان تأكيدهم أنه لا مفر من أن يكون المبدأ الأساسى للسلوك البشرى هو الغرائز الأنانية، واعتقادهم أنهم يستطيعون أن يستخلصوا، بحتمية رياضية، قوانين الحياة الاقتصادية والاجتماعية من حقيقة الأنانية البشرية. فاحتجاج المثاليين على رد الإنسان إلى مجرد "كائن اقتصادى" هو الاحتجاج الخالد "لفلسفة الحياة" الرومانتيكية — أى الاعتقاد بأن الحياة لا تستنفد منطقيًا. وبأن من المستحيل إخضاعها لأغراض الإنسان — ضد العقلانية والفكر مجردين عن الواقع المباشر. ولم يكن رد الفعل على مذهب المنفعة سوى رومانتيكية ثانية. كان دور الصراع ضد الظلم الاجتماعى ومعارضة النظريات الفعلية "لعلم الاقتصاد" أقل فيها بكثير من الرغبة فى الهروب من الحاضر — الذى لم يكن خصوم المذهب النفعى قادرين على حل مشكلاته أو راغبين فيه — إلى الاتجاه اللاعقلى عند "بيرك" و"كولريدج" وفى الرومانتيكية الألمانية. وكانت المناداة بتدخل الدولة ولاسيما فى حالة "كارلايل"، علامة اتجاهات تسلطية مضادة لليبرالية بقدر ما كانت تعبيرًا عن شعور إنسانى وغيرى، كما أن نعيه على المجتمع انحلاله وتفككه كان تعبيرًا عن رغبته فى التضامن والتآلف الحقيقى، كما كان فى الوقت ذاته حنينًا إلى القائد المحبوب المرهوب.

وبانتهاء فترة ازدهار الرومانتيكية الإنجليزية، ظهر تيار من العقلانية المضادة للرومانتيكية حوالى عام ١٨١٥، بل قمته فى حركة الإصلاح النيابى عام ١٨٣٢. وفى البرلمان الجديد وانتصار الطبقة الوسطى. وأخذت البورجوازية بعد نجاحها تزداد جنوحًا إلى الجانب المحافظ، وبدأت حركة رد فعل على الأمانى الديمقراطية. التى كانت بدورها ذات طابع رومانتيكى. وظهرت إلى جانب إنجلترا العقلانية إنجلترا أخرى عاطفية، وأخذ الرأسماليون المتميزون بالعقلية الهادئة الرزينة يتقربون إلى الأفكار الإصلاحية المنبعثة عن دوافع خيرية إنسانية. وهكذا

اتضح أن رد الفعل النظرى على النزعة الليبرالية الاقتصادية مسألة داخلية بالنسبة إلى البورجوازية، ونوع من تبرئة الذات فى نظرها. فقد كانت تؤيد هذه الحركة نفس الفئة التى كانت تمثل عمليًا مبدأ الحرية الاقتصادية، ولم يكن الهدف منها إلا أن تكون طرفًا مقابلاً يضعه العصر الفيكتورى، الذى يميل إلى الحلول الوسطى، ليوازن به الاتجاه إلى المادية والأنانية.

ولقد كانت السنوات الواقعة بين عامى ١٨٣٢، ١٨٤٨ فترة أزمات اجتماعية شديدة، حافلة بالصراع الدموى الجامح بين رأس المال والعمل. فبعد قانون الإصلاح النيابى، أصبحت الطبقة العاملة الإنجليزية تلقى من البورجوازية نفس المعاملة التى كانت تلقاها نظيرتها فى فرنسا بعد عام ١٨٣٠. وهكذا أصبحت الطبقة الأرستقراطية وعامة الشعب تشتركان، إلى حد ما، فى كونهما ضحيتين تعانيان الآلام فى الصراع ضد العدو المشترك، وهو الطبقة الوسطى الرأسمالية. ومن المؤكد أن هذه العلاقة العارضة لا يمكن أن تؤدى إلى اشتراك حقيقى فى المصالح، وزمالة فى حمل السلاح، ولكنها تكفى لإخفاء الأوضاع الحقيقة عن مفكر عاطفى المزاج مثل "كارلايل"، ولتحويل كفاحه ضد الرأسمالية إلى تحمس رومانتيكى رجعى للتاريخ الغابر. وعلى عكس ما كانت عليه الحال فى فرنسا، التى كانت كراهية الفنانين للبورجوازية فيها تعبر عن نفسها فى نزعة طبيعية صارمة رزينة. فإن الحركة الرومانتيكية الثانية التى تحدثنا عنها من قبل ظهرت فى إنجلترا، التى لم تحدث فيها أية ثورة منذ القرن السابع عشر، ولم تعان مرارة التجارب السياسية وخيبة الآمال التى عاناها الفرنسيون. ففى فرنسا تم التغلب على الرومانتيكية من حيث هى حركة عند منتصف القرن، واتخذ الصراع ضدها طابعا شخصيًا إلى حد ما. أما فى إنجلترا فقد تطور الموقف على نحو مخالف: فلم يكن الصراع بين الاتجاهات العقلية واللاعقلية يقتصر فيها على أن يكون صراعا داخليًا، كما هى الحال عند "فلوبير" مثلاً. بل إنه أدى إلى انقسام البلاد إلى معسكرين أشد تباينًا فى الواقع بكثير من "الدولتين" اللتين تحدث عنهما "دزرائيلى". وهنا أيضًا كان الاتجاه الرئيسى للتطور. كما هى الحال فى أوروبا الغربية بأسرها، اتجاها وضعيًا، أى متمشيًا مع مبادىء العقلانية والنزعة الطبيعية. فلم يقتصر التفكير العقلانى الخارج عن التقاليد

على الحكام السياسيين وكبار رجال الاقتصاد، أو الفنيين والعلماء، بل لقد كان هو المميز للإنسان العادى والإنسان العملى، الذى يتركز اهتمامه كله فى الحياة المهنية العادية. ولكن الأدب فى هذه الفترة كان حافلاً بحنين رومانتيكى إلى العصور الوسطى، وإلى مجتمع مثالى لا يكون فيه مكان لقوانين الاقتصاد الرأسمالى، وللنزعة التجارية، وللمنافسة غير الشخصية التى لا ترحم، ولكل الحقائق الأليمة فى المجتمع الحديث. لقد كانت نزعة "دزرائيلى" الإقطاعية رومانتيكية سياسية، وكانت "حركة أكسفورد" رومانتيكية دينية، وكان هجوم "كارلايل" على الحضارة المعاصرة رومانتيكية اجتماعية، وكانت فلسفة "رسكين" فى الفن رومانتيكية جمالية — فكل هذه النظريات كانت تهاجم الحركة الليبرالية والعقلانية وتلتمس لنفسها ملجأ من المشكلات المعقدة للحاضر فى عالم علوى يسمو على الطبيعة والأشخاص، وفى حالة مستقرة تتجاوز فوضى المجتمع الليبرالى الفردى. وكان أعلى الأصوات وأكثرها إغراء هو صوت "كارلايل"، وهو أول الدعاة أصحاب الكلمات المعسولة الغامضة الذين مهدوا الطريق لموسولينى وهتلر، وأكثر هؤلاء الدعاة أصالة. ذلك لأنه مهما كان من أهمية وقيمة التأثير الذى مارسه فى نواح معينة، ومهما كانت ضخامة الدين الذين يدين به له القرن الماضى فى صراعه من أجل تحقيق السيطرة الروحية للأشكال الثقافية، فقد كان على الرغم من ذلك شخصا مضطرب التفكير، نجح طوال عدة أجيال فى إخفاء الحقائق وراء سحابات الدخان والبخار التى انبثقت من حماسته للانهائية والأزلية، ومن أخلاقية الإنسان الأرقى superman عنده، وعبادته الصوفية للبطل.

ولقد كان "رسكين" هو الوريث المباشر "لكارلايل". فقد اقتبس منه حججه التى هاجم بها الاتجاه إلى التصنيع والليبرالية، وردد تنديده بالحضارة الحديثة لافتقارها إلى الروح وعدم إيمانها بالألوهية، وشاركه حماسته للعصور الوسطى والثقافة الطائفية للغرب المسيحى. ولكنه حول عبادة البطل التجريدية عند أستاذه إلى فلسفة عينية فى الجمال، وحول رومانتيكيته الاجتماعية الغامضة إلى مثالية جمالية لها أغراض محددة وأهداف يمكن تعيينها بدقة. ولا أدل على أن آراء "رسكين" كانت واقعية متمشية مع عصرها، من أنه تمكن من أن يصبح المتحدث

باسم حـركة هامـة ذات دلالـة تاريخـية كبيرة، هى حركة "ما قبل رافييل - Pre Raphaelitism "[1]. والواقـع أن الجـو الـثقافى كان مشحونًا بأفكار مماثلة لأفكاره ومـثله العلـيا، ولاسـيما رفضـه لفـن عصر النهضة، وللأشكال الفنية الجريئة المغرورة المسـتبدة، والعـودة إلى الفـن "القوطـى" السـابق عـلى الكلاسـيكية، وإلى الأسـلوب المتواضـع المـلهم عـند "البدائـيين". فقـد كانـت هذه الاتجاهات أعراضا لأزمة ثقافية أثـرت فى المجتمع كله. فآراء "رسكين" وفن حركة "ما قبل رافيل" ينبثقان من نفس الأوضـاع الروحـية، ويعـبران عن ذاتهما فى نفس الاحتجاج على النظرة التقليدية إلى الفـن وعـلى روح العصـر الفيكـتورى فـى إنجلـترا. ولقـد كـان أصـحاب هذه الحركة يجـدون فى النزعة الأكاديمية لعصرهم نفس الروح التى فسرها "رسكين" بأنها تدهور للفـن مـنذ عصـر النهضـة، ويحاربونهـا كمـا حاربها هو. وكان هجومهم موجهًا ضد الـنزعة الكلاسـيكية، وضـد القواعـد الجماليـة الصـارمة لمدرسـة "رافاييل"، أى ضد الـنزعة الشـكلية الفارغـة، والـنظام الرتيـب المطرد لفن تريد به البورجوازية أن تقدم الدلـيل عـلى أنهـا محترمـة، وعـلى أنهـا ذات أخـلاق صـارمة، ومـثل عليا رفيعة، وحساسـية شـعرية. والواقـع أن الطـبقة الوسـطى فى العصر الفيكتورى كانت تسيطر علـيها فكـرة "الفـن الرفـيع"[2]، وكـان الـذوق الردىء الذى يسود عمارتها وتصويرها وفـنونها وصـناعاتها راجعًـا — من بين ما يرجع إليه — إلى خداعها الذاتى، أى إلى الأطماع والادعاءات التى أدت إلى كبت التعبير التلقائى عن طبيعتها.

ولقـد كـان الفـن الفيكتورى يحتشد بموضوعات تاريخية وشعرية وقصصية، فهـو تصـوير "أدبـى" بالمعـنى الصـحيح، وفـن مهجـن. ومـع ذلـك فإن ضآلة القيمة التصـويرية لهذا الفن أمر يؤسف له أكثر من طغيان العنصر الأدبى فيه. ويمكن القول أن الخـوف مـن أى نـوع مـن الـنزعة الحسـية والتلقائية كان هو الحائل الأكبر دون ظهـور ذلـك الأسـلوب الأصـيل الـزاهى المميـز لـلمفهوم الفرنسى للفن. ومع ذلك فإن

---

[1] حركة فنية فى أواسط القرن التاسع عشر، ذهبت إلى أن المصور "رافاييل" قد امتدح أكثر مما ينبغى، ودعت إلى محاكاة الاتجاهات السابقة عليه فى التصوير والنحت، ولاسيما الاتجاهات السائدة فى أواخر العصور الوسطى. وكان أبرز ممثليها روسيتى Rossetti وميليه Millais وهنت Hunt . (المترجم)

[2] A. Paul Oppé : "Art", In "Early Victorian England", edited by G.M. Young, 1934, II, p. 154.

الطبيعة إذا طردت من الباب تسللت عائدة من النافذة. ففى مجموعة "شانترى" Chantrey، ذلك الأثر الفريد للذوق الفيكتورى الردىء، نجد صورة لراهبة شابة نبذت العالم، وتجردت معه من ثيابها الأرضية. وهى تركع عارية تمامًا أمام مذبح كنيسة ينيرها ضوء ليلى معتم، وقد استدار جسدها الناعم بمعالمه المغرية، تجاه الرهبان الواقفين خلفها. وإنه لمن الصعب أن يتصور المرء شيئًا أشد إحراجًا من هذه الصورة : ذلك لأنها تنتمى إلى أسوأ أنواع الإباحية – وأقول أنه أسوأ الأنواع لأنه أشدها إخلاصًا.

ولقد كان التصوير فى حركة "ما قبل رافاييل" مماثلاً للفن الفكتورى بأسره فى طابعه الأدبى و"الشاعرى"، ولكنه جمع إلى موضوعاته التى كانت فى صميمها غير تصويرية non- Pictorial أى موضوعاته التى لا يمكن السيطرة عليها تماما من خلال التصوير، قيمًا تصويرية (Pictorial) معينة، كانت تتميز بالجدة إلى جانب كونها شديدة الجاذبية فى كثير من الأحيان. وكان هذا التصوير يجمع بين اتجاهه الروحى الفيكتورى، وموضوعاته التاريخية والدينية والشاعرية، وأساطيره الأخلاقية، ورموزه الخرافية، وبين نزعة واقعية تتمثل فى الاستمتاع بالتفاصيل الدقيقة، وفى الترديد الدقيق لكل نصل فى العشب وكل ثنية فى الرداء. ولم تكن هذه الدقة متمشية مع اتجاه النزعة الطبيعية فى الفن الأوروبى بوجه عام فحسب، بل كانت تتفق فى الوقت ذاته مع المبدأ الأخلاقى البورجوازى فى الصنعة، وهو المبدأ الذى يرى أن معيار القيمة الجمالية هو الإتقان فى أسلوب الأداء، والدقة فى التنفيذ. وتمشيًا مع هذا المثل الأعلى للعصر الفيكتورى، بالغ أصحاب هذه الحركة فى علامات المقدرة التكنيكية وبراعة المحاكاة واللمسة النهائية. وهكذا لم تكن لوحاتهم تقل فى إتقانها عن لوحات المصورين الأكاديميين، بحيث يشعر المرء بأن التضاد بين أصحاب حركة "ما قبل رافاييل" وبين بقية مصورى العصر الفكتورى أخف بكثير من الفارق بين أصحاب النزعة الطبيعية والأكاديميين فى فرنسا مثلاً. لقد كان أصحاب هذه الحركة مثاليين، أخلاقيين، محبين للشهوات ولكنهم يخجلون منها، شأنهم شأن معظم المنتمين إلى العصر الفكتورى. وكان لديهم نفس ما لدى هؤلاء الأخيرين من نظرة متناقضة إلى الفن، ومن شعور بالحرج فى التعبير فنيًا

عـن تجاربهم، ومن كبت لهذا التعبير، وذهب حياؤهم المفرط إزاء الوسيط الذى كانوا يعـبرون بـه عـن أنفسـهم إلى حـد نشـعر معـه، حين نتأمل أعمالهم، بأننا إزاء هواة متهيـبين، وإن كـانوا ذوى مواهـب رفيعة. وتؤدى هذه المسافة بين مبدع العمل وبين عملـه إلى تعميق الإحساس بالفن الزخرفى، وهو الإحساس المرتبط بكل التصوير الذى نجـده فـى حـركة "مـا قبل رافييل". ومن هنا كان هذا التصوير يبدو متكلفًا، ومتأنقًا ومـزوقًا إلى حـد بعـيد، وكـان فـيه عـلى الـدوام شـىء من ذلك الطابع الزخرفى غير الواقعى "للنسيجيات المرسمة" البحتة. ويعد هذا الأسلوب المتصنع واحدا من المصادر الـتى نبعـت مـنها الـنغمة المتأنقة، الذهنية، الباردة — برغم طبيعتها الغنائية — فى الـنزعة الرمـزية الحديـثة، والـتى نـبع مـنها اتجـاه حركة الرومانتيكية الجديدة إلى الرشـاقة الجافـة والحـدة المتصـنعة، واتجاه الفن عند نهاية القرن إلى الحياة والكبت المتعمد، وإلى التكتم والتخفى.

لقـد كانـت حركة "ما قبل رافييل" حركة جمالية، وعبادة للجمال، وتقديرًا للحـياة مرتكزًا على الفن، ولكن من الواجب ألا نوحد بينها وبين حركة "الفن لأجل الفن"، مثلما ينبغى ألا نوحد بين فلسفة "راسكين" ذاتها وبين هذه الحركة الأخيرة. فالقضـية القائلـة أن القيمة العليا للفن تنحصر فى تعبيره عن "نفس خيرة وعظيمة"[1] كانـت تتمشـى مـع مـا يؤمـن به كل أصحاب حركة "ما قبل رافاييل". صحيح أنهم كـانوا شكليين متأنقين، ولكنهم كانوا يعيشون على الإيمان بأن تلاعبهم بالأشكال له هـدف أعـلى وتـأثير تعلـيمى رفيع. ولم يكن التناقض بين نزعتهم الجمالية ونزعتهم الأخلاقـية يقـل فـى حدتـه عـن التـناقض بين حنينهم الرومانتيكى إلى الماضى الغابر وبـين نزعـتهم الطبيعـية فـى معالجـة التفاصيل[2]. وهذا هو نفس التناقض الفكتورى الـذى أدى أيضًـا إلى قيام تعارض فى كتابات "رسكين". ذلك لأن تحمسه الأبيقورى للفـن لم يكـن يتمشى دائمًا مع الدعوة الاجتماعية التى نادى بها. فتبعًا لهذه الدعوة لا يكـون الجمـال الكـامل ممكـنًا إلا فـى مجـتمع تسـوده العدالة والتضامن على نحو مطلـق. ومـا الفـن العظـيم إلا تعـبير عن مجتمع يحيا حياة أخلاقية صحية، أما فى

---

[1] Ruskin : Stones of Venice, III – Works, 1904, XI, p. 201.

[2] H.W. Singer : Der Praeraffaelismus in England, 1912, p. 51.

العصر الذى تسوده المادية والآلية، فلابد أن يذوى الإحساس بالجمال والقدرة على خلق فن رفيع المستوى. ولقد سبق أن وجه "كارلايل" إلى المجتمع الرأسمالى الحديث تلك التهمة المألوفة، تهمة أنه يبعث الجمود فى نفوس الناس ويقتلها بعلاقاته المالية وأساليبه الآلية فى الإنتاج، واكتفى "رسكين" بترديد كلمات سلفه القاسية. كذلك فإن التحسر على انحلال الفن لم يكن جديدًا. فمنذ عهد أسطورة العصر الذهبى كان ينظر إلى فن العصر الحاضر دائمًا على أنه أقل قيمة من أعمال الماضى، وكان يعتقد أن من الممكن أن تكتشف فيه نفس علامات الانحلال الظاهرة فى أخلاقيات العصر. ولكن قبل "رسكين" لم يكن الانحلال الفنى يعد عرضًا من أعراض مرض يصيب جسم المجتمع بأسره، ولم يكن هناك أبدًا أى شعور واضح بالعلاقة العضوية بين الفن والحياة كذلك الذى أصبح موجودا منذ ذلك الحين[1]. فلا جدال فى أنه كان أول من فسر انحلال الفن والذوق بأنه مظهر لأزمة ثقافية عامة، وأول من عبر عن ذلك المبدأ الأساسى، الذى لم يقدر بعد تقديرًا كافيًا حتى فى عصرنا الراهن. والقائل إننا لو أردنا إيقاظ الإحساس بالجمال لدى الناس وزيادة فهمهم للفن، فلابد أولاً من تغيير الأوضاع التى يعيشون فيها. واهتداء بهذه الفكرة استعاض "رسكين" عن دراسة تاريخ الفن بتاريخ الاقتصاد، وابتعد عن مثالية "كارلايل" بقدر ما أدى خدمة أكبر لمادية هذا العلم. كذلك كان "رسكين" أول شخص فى إنجلترا يؤكد أن الفن واحد من الشئون العامة، وأن تنميته من أهم المهام التى تقع على عاتق الدولة، أى أنه يمثل ضرورة اجتماعية، ولو تجاهله أى بلد لعرض حياته العقلية للخطر. وأخيرًا فقد كان أول من جهر بالدعوة القائلة إن الفن ليس وقفا على الفنانين والذواقة والطبقات المثقفة، بل أنه جزء من تراث كل شخص وممتلكاته. ولكنه برغم ذلك كله، لم يكن اشتراكيًا، بل أنه لم يكن حتى ديمقراطيًا[2]. وكان أقرب الأمور إلى مثله الأعلى هو دولة الفلاسفة عند أفلاطون، التى يسودها الجمال والحكمة. وكانت "اشتراكيته" مقتصرة على الإيمان بقابلية البشر للتعلم، وحقهم فى التمتع بنعم الثقافة. ولم يكن الغنى الحقيقى فى نظره ينحصر فى امتلاك الخيرات المادية.

---

(1) Cf. A. Clutton – Brock : William Morris, His Work and Influence, 1914, p. 9.

(2) D.C. Somerwell : English Thought in the 19th Century, 1947, 5th edit., p. 153.

بـل فـى القـدرة عـلى التمتع بجمال الحياة والفن. وكان الميل إلى الاستكانة الجمالية والعزوف عن كل عنف، يمثل الحدود التى لا تتجاوزها نزعته الإصلاحية[1].

ولقد كان "وليام موريس"، وهو الثالث فى سلسلة النقاد الاجتماعيين الكبار فـى العصـر الفيكتورى، يفكر بطريقة أكثر اتساقًا بكثير من "رسكين"، كما كان أكثر مـنه تقدمًـا بكـثير فـى الميدان العملى. والواقع أنه كان فى نواح معينة أعظم[2] رجال العصـر الفيكـتورى. أى أشـجعهم وأشدهم صلابة، على الرغم من أنه ذاته لم يتحرر تمامًـا مـن متناقضـاتهم ومـن حلولهـم الوسطى. ولكنه استخلص النتيجة النهائية من فكـرة "رسـكين" القائلـة بتشـابك مصـير الفن مع مصير المجتمع، وأصبح مقتنعًا بأن "صـنع الاشـتراكيين" هـدف أشـد إلحاحًا من صنع فن جيد. ولقد سار حتى النهاية فـى فكـرة "رسـكين" القائلـة أن انحطاط الفن الحديث، وتدهور الثقافة الفنية ورداءة ذوق الجمهور، ليست إلا أعراضًا لشر أعمق تأصلاً وأبعد مدى، وأدرك أنه لا جدوى مـن محاولـة إصـلاح الفـن والـذوق مع ترك المجتمع بلا تغيير. وكان يعلم أن التأثير المباشـر فـى تطـور الفـن أمـر لا جـدوى مـنه، وأن كل ما يستطيع المرء أن يفعله هو إيجـاد الأوضـاع الاجتماعـية الـتى تتـيح تذوقًا أفضـل للفن. ولقد كان على وعى تام بالصـراع الطـبقى الـذى تحـدث فـى داخلـه العملـية الاجتماعية، وبالتالى يتطور فى داخلـه الفـن، وكـان يـرى أن أهـم واجب هو توعية الطبقة العاملة بهذه الحقيقة[3]. عـلى أن نظـرياته ومطالـبه كانت، برغم كل وضوحها فى المسائل الأساسية، لا تزال تـنطوى عـلى متناقضـات مـتعددة، كمـا قلـنا مـن قـبل. فعلى الرغم من فهمه السليم للواقـع الاجـتماعى ووظـيفة الفـن فـى حـياة المجتمع، كان يتعلق بالعصور الوسطى وبالمـثل الأعـلى للجمال فيها بطريقة رومانتيكية. وقد أكد الحاجة إلى قيام فن يخلقه الشـعب ويوجه إلى الشعب، ولكنه ظل مع ذلك هاويًا يجعل من المتعة غاية قصوى، وينـتج أشـياء لا يسـتطيع الحصـول علـيها إلا الأغنـياء ولا يتسنى الاستمتاع بها إلا للمـثقفين. وقـد أشـار إلى أن الفـن ينشـأ عـن العمـل، وعن الصنعة الحرفية العملية،

---

[1] Christian Eckert : "John Ruskin, Schmolles Jahrbuch., 1902, XXVI, p. 362.

[2] E. Batho – B. Dobrée : The Victorians and After, 1938, p. 112.

[3] A. Clutton – Brock, op. cit., p. 150.

ولكنه لم يدرك دلالة أهم الوسائل الحديثة فى الإنتاج وأكثرها عملية — وأعنى بها الآلة. ولابد أن يلتمس أصل المتناقضات القائمة بين تعاليمه وبين نشاطه الفنى فى ميل البورجوازية الصغيرة إلى التمسك بالتقاليد، وهو الميل الكامن من وراء ذلك الحكم الذى أصدره أستاذاه "كارلايل" و"رسكين"، على العصر الصناعى، والذى لم يستطع هو ذاته أن يتحرر تمامًا من اتجاهه الضيق الأفق.

ولقد كان "رسكين" يعزو انحلال الفن إلى أن المصنع الحديث، بطريقته الآلية فى الإنتاج، وبما فيه من تقسيم للعمل، يحول دون قيام علاقة صادقة بين العامل وعمله، أى أنه يحطم العنصر الروحى ويجعل المنتج مغتربًا عن نتاج يديه. وقد أدى رأيه هذا إلى فقدان الصراع ضد العصر الصناعى لذلك الطابع الحاد الموجه ضد صبغ الكتل الجماهيرية بصبغة العمال الأجيرين، وجعل هذا الصراع يتحول إلى حماسة رومانتيكية لشىء تستحيل استعادته، أى للحرف اليدوية، والصناعية المنزلية، والطوائف الحرفية، أى بالاختصار، لأشكال الإنتاج السائدة فى العصور الوسطى. ولكن الفضل يرجع إلى "رسكين" فى أنه لفت الأنظار إلى قبح الفنون والصنائع فى العصر الفيكتورى، وذكر معاصريه بسحر الصنعة المتقنة الجيدة، فى مقابل المواد الزائفة، والأشكال الخالية من المعنى، والأداء الخشن الرخيص، فى منتجات العصر الفيكتورى. ولقد كان تأثيره غير عادى، بل يكاد يكون من المستحيل وصفه. فقد أصبح المثل الأعلى فى إنتاج الفن الحديث والفن التطبيقى هو الإنتاج فى إطار ورشة صغيرة نسبيًا، والاحتفاظ بالعلاقة الشخصية بين العمال بعضهم وبعض، والسيادة المطلقة للحرف اليدوية، مع تركيز المهام الفردية على العمل الواحد المكتفى بذاته. والواقع أن الغرضية والصلابة اللتين تتميز بهما العمارة والفن الصناعى الحديثان، هما إلى حد بعيد نتيجة لجهود "رسكين" ونظرياته، على الرغم من أن تأثيره المباشر أدى إلى قيام عبادة مبالغ فيها إلى حد ما للعمل اليدوى، لم يعترف فيها بوظائف الصناعة الآلية وإمكاناتها، وأدى إلى إيقاظ أمل يستحيل تحقيقه. فقد كان من قبيل الرومانتيكية البحتة أن يعتقد المرء بأن الإنجازات التكنيكية، التى نشأت عن حاجات اقتصادية حقيقية، والتى حققت مزايا اقتصادية ملموسة، يمكن أن تطرح جانبًا ببساطة، وكان من السذاجة إلى أبعد حد

أن يحاول المرء إيقاف تقدم التطورات التكنيكية والاقتصادية عن طريق كتيبات واحتجاجات معارضة. لقد كان "رسكين" وتلاميذه على حق بقدر ما فقد الإنسان بالفعل السيطرة على الآلة، وأصبحت التكنولوجيا مستقلة بذاتها، وأنتجت موضوعات سخيفة منفرة إلى أقصى حد، وخاصة فى ميدان الفن الصناعى، ولكن فاتهم أن الوسيلة الوحيدة للسيطرة على الآلة هى قبولها والانتصار عليها روحيًا.

لقد كان الخطأ المنطقى الذى وقعوا فيه ينحصر فى تعريف التكنولوجية تعريفًا أضيق مما ينبغى، وفى عدم إدراك الطابع التكنيكى لكل نوع من الإنتاج المادى، ولكل استخدام للأشياء، وكل اتصال بالواقع الموضوعى. والفن ذاته يستخدم للأشياء، وكل اتصال بالواقع الموضوعى. والفن ذاته يستخدم دائمًا جهازا أو "آلة" مادية، تكنيكية، لها طابع الأداة، ويفعل ذلك بطريقة صريحة إلى حد يمكن معه القول أن هذا الطابع المادى غير المباشر لوسيلة التعبير هو واحد من أهم سماته الأساسية. وربما كان الفن أقوى "تعبير" حسى أو مادى عن الروح البشرية، ومن ثم كان بهذا الوصف يرتبط بشىء عينى خارج عنه، وبأسلوب تكنيكى، وبأداة، سواء أكانت هذه الأداة نول النساج أم آلة النسج الميكانيكية، وسواء أكانت فرشاة رسم أم آلة تصوير فوتوغرافى، وسواء أكانت آلة الفيولينة أم أرغن السينما (وهو شىء فظيع بحق!) بل أن الصوت البشرى ذاته — حتى الجهاز الصوتى لمغن مثل "كاروزو" — هو أداة مادية، لا حقيقة روحية. أما التدفق المباشر من روح إلى أخرى، دون وساطة ودون حاجة إلى أداة، فلا يحدث إلا فى حالة النشوة الصوفية وسعادة الحب والمشاركة الوجدانية — وربما لم يكن يحدث إلا فى حالة المشاركة الوجدانية — ولكن مثل هذا التدفق لا يحدث أبدًا إلى تجربة العمل الفنى.

ومن الممكن أن يوصف تاريخ الفن الصناعى بأسره بأنه تجديد وتحسين مستمر للوسائل التكنيكية فى التعبير، وعندما يسير هذا التجديد بطريقة سوية دون تعقيد. يمكن تعريفه بأنه الاستغلال الكامل لهذه الوسائل والتحكم التام فيها. وبأنه الملاءمة المنسجمة بين القدرة والغرض، وبين الأدوات ومضمون التعبير. أما العوائق التى اعترضت طريق هذا التطور منذ الثورة الصناعية. والأسبقية التى اكتسبتها الإنجازات التكنيكية على الإنجازات الذهنية. فلا ينبغى أن تعزى إلى أن التطور

التكنيكي، الذى شجع الرخاء على التعجيل به، أصبح سريعًا إلى حد لم يعد الذهن البشرى يجد معه وقتًا لملاحقته. وبعبارة أخرى فإن تلك العناصر التى كان يمكن أن تحول تراث الصنعة الحرفية إلى الإنتاج الآلى، وهم "المعلمون" المستقلون وصبيانهم، قد استبعدت من الحياة الاقتصادية قبل أن تتاح لها أية فرصة لتكييف نفسها وتقاليد حرفها مع الأساليب الجديدة فى الإنتاج. وعلى ذلك فإن ما أدى إلى اختلال التوازن فى العلاقة بين التطورات التكنيكية والذهنية كان أزمة فى التنظيم، ولم يكن بأى حال تغيرًا أساسيًا فى طبيعة التكنولوجيا — أعنى أنه ظهر على حين غرة نقص شديد فى الخبراء فى تلك الصناعات التى ترجع جذورها إلى التقاليد القديمة للصنعة الحرفية.

ولقد كان "موريس" يشارك "رسكين" تحامله على موضوع الإنتاج الآلى، وكذلك تحمسه للصنعة اليدوية، ولكن تقديره لوظيفة الآلة كان أكثر تقدمية وعقلانية من تقدير أستاذه لها بكثير. فقد عاب على مجتمع عصره سوء استخدامه للمخترعات التكنيكية، ولكنه كان يعلم بالفعل أن من الممكن فى ظروف معينة أن تتحول هذه المخترعات إلى نعمة للبشرية[1]. وأدى تفاؤله الاشتراكى إلى تقوية هذا الأمل فى التقدم التكنيكي. فقد عرف الفن بأنه "تعبير الإنسان عن استمتاعه بالعمل"[2] ولم يكن الفن فى نظره مجرد مصدر للسعادة، بل كان قبل كل شىء نتيجة شعور بالسعادة، وقيمته الحقيقية تنحصر فى العملية الخلاقة. فالفنان يستمتع فى عمله بقدرته على الإنتاج. والاستمتاع بالعمل هو المنتج والمثمر فنيا. ولا شك أن هذا الانبثاق التلقائى للفن أقرب إلى الغموض، وينطوى على قدر كبير من التأثر "بروسو"، ولكنه لم يكن أكثر صوفية ورومانتيكية من الفكرة القائلة أن التكنيك الآلى يعنى نهاية الفن.

ولقد كانت الظواهر الاجتماعية التى تشغل النقاد الفنيين والنقاد الاجتماعيين فى العصر الفكتورى، تكون أيضًا موضوع الرواية الاجتماعية فى ذلك العصر. فهذه الرواية بدورها كانت تدور حول ما أسماه "كارلايل" بمشكلة "الأوضاع

---

[1] Ibid., p. 228.

[2] William Morris: Art under Plutocracy, 1883.

فى إنجلترا". وهى تصف الأحوال الاجتماعية التى نشأت مع الثورة الصناعية. ولكنها كانت تخاطب جمهورًا أشد اختلاطًا من الجمهور الذى خاطبه النقد الفنى فى تلك الفترة، وكانت أشد منه تباينًا، وتتحدث لغة أكثر تنوعًا وأقل تدقيقًا من لغته. وقد حاولت الرواية أن تجذب انتباه طبقات المجتمع التى لم تنفذ إليها أعمال "كارلايل" و"رسكين" أبدًا، وأن تكسب لنفسها قراء لم تكن الإصلاحات فى نظرهم مجرد مشكلات تواجه ضمائرهم، بل كانت مسائل ذات أهمية حيوية. ولكن نظرًا إلى أن أمثال هؤلاء القراء كانوا لا يزالون أقلية، فإن الرواية ظلت مبنية أساسًا على مصالح المستويات العليا والوسطى من البورجوازية، وأتاحت متنفسًا لتلك المنازعات الأخلاقية التى اشتبك فيها المنتصرون فى الصراع الطبقى. وقد يكون الحافز، كما فى حالة "دزرائيلى"[1]، هو أحلام تهدف إلى تحقيق أمنيات مرتبطة بالعصور الإقطاعية الأبوية، قد يكون هو المثل الأعلى الاشتراكى المسيحى، كما فى حالة "كنجزلى" Kingsley و"المسزجاسكيل" Mrs. Gaskel ، وقد يكون هو القلق من زيادة فقر البورجوازية الصغيرة، كما فى حالة "ديكنز"، ولكن النتيجة النهائية هى دائمًا قبول النظام السائد فى أساسه. فهم جميعًا كانوا يبدأون بأشد الهجمات عنفا على المجتمع الرأسمالى، ولكنهم ينتهون إلى قبول المقدمات التى يرتكز عليها. أما بروح تفاؤلية، وأما بروح مستسلمة، وكأن كل ما أرادوا فعله هو أن يكشفوا المساوىء ويكافحوها، لكى يحولوا دون قيام انتفاضات ثورية أشد عمقًا. ولقد تجلى الاتجاه التوفيقى، فى حالة "كنجزلى"، فى تغير فى اتجاهه الذهنى اعترف به هو ذاته صراحة، كما أن هذا الاتجاه، فى حالة "ديكنز"، يتوارى فحسب وراء الموقف التقدمى الذى اتخذه الكاتب، والذى أخذ يزداد يسارية بالتدريج. وكان بعض الكتاب متعاطفين مع الطبقات العليا، وبعضهم الآخر مع "الذين حلت عليهم الإهانة والأذى". ولكن لم يكن بينهم ثوار. وأقصى ما يمكن أن يقال عنهم هو أنهم يتأرجحون بين الدوافع الديمقراطية الأصيلة وبين الاعتقاد بأن الفوارق الطبقية لها.

---

[1] من المعروف أن دزرائيلى كان روائيًا، إلى جانب كونه سياسيًا مشهورًا، وقد بدأت حياته العامة بفترة من النشاط الأدبى، وانتهت بفترة مماثلة بعد اعتزاله السياسة. وكانت رواياته كلها تتميز بالطابع السياسى. (المترجم)

رغم كل شيء، ما يبررها، وبأنها ذات تأثيرمفيد. وعلى أية حال فإن الاختلافات بينهم أقل أهمية من السمات المشتركة فى نزعتهم المحافظة المدفوعة بدوافع خيرية فحسب[1].

ولقد ظهرت الرواية الاجتماعية الحديثة فى إنجلترا، كما ظهرت فى فرنسا، فى الفترة الواقعة حول عام ١٨٣٠، وبلغت أوج ازدهارها فى السنوات المضطربة الواقعة بين عامى ١٨٤٠، ١٨٥٠، عندما وقفت البلاد على حالة الثورة. وهنا أيضًا أصبحت الرواية أهم الأنواع الأدبية بالنسبة إلى ذلك الجيل الذى أصبح يتشكك فى أهداف المجتمع البورجوازى ومعاييره، والذى أراد أن يجد تفسيرًا للظهور المفاجىء لهذا المجتمع، ولخطر الانهيار الذى يهدده. ولكن المشكلات التى كانت تناقش فى الرواية الإنجليزية كانت أكثر عينية، وأعم دلالة، وأقل تفلسفًا وتعمقًا، من تلك التى كانت تناقش فى الرواية الفرنسية، وكانت وجهة نظر الكتاب أقرب إلى الإنسانية والغيرية، ولكنها كانت فى الوقت ذاته أشد نزوعًا إلى التوفيق، وإلى الانتهازية. ولقد كان "دزرائيلى" و"كنجزلى"، و"المسز جاسكيل"، و"ديكنز"، هم أول تلاميذ "كارلايل"، وكانوا من الكتاب الذين قبلوا آراءه بسهولة تامة[2]. وكانوا يتسمون باللاعقلية، وبالمثالية، ويدعون إلى سياسة تدخل الدولة، ويزدرون المذهب النفعى والاقتصاد القومى، ويحملون على النزعة الليبرالية والتصنيع، ويضعون رواياتهم فى خدمة الصراع ضد مبدأ "دعه يعمل" وما ترتب على هذا المبدأ من فوضى اقتصادية. ولم تكن الرواية، قبل عام ١٨٣٠، معروفة على الإطلاق بوصفها أداة لهذا النوع من الدعاية الاجتماعية، على الرغم من أن الرواية الحديثة فى إنجلترا كانت "اجتماعية" منذ البداية الأولى، أى منذ عهد "ديفو" و"فيلدنج". فقد كانت مرتبطة على نحو أعمق وأقرب إلى الطابع المباشر بمحاولات "اديسون" و"ستيل"، منها بالرواية الرعوية والغرامية عند "سيدنى" و"ليلى" Lyly ، وكان أول روادها يدينون للمؤثرات التى تلقوها من الصحافة برؤيتهم للموقف المعاصر لهم.

---

(1) Louis Cazamian : Le Roman social en Angleterre (1830 – 1850), 1935, pp. 250 – 1.

(2) Ibid., I, 1934, pp. 11 – 12, 163 .

كما كانوا يدينون لها بإحساسهم الأخلاقي بالمشكلات الاجتماعية في عصرهم. صحيح أن هذا الإحساس قد تبلد عند نهاية العصر الكبير الأول للرواية الإنجليزية، ولكنه لم يضع تماما. أما رواية الرعب والغموض، التي أصبحت هي المفضلة لدى الجمهور بعد أعمال "فيلدنج" و"رتشاردسن"، فلم يكن لها ارتباط مباشر بحقائق المجتمع أو بالواقع بوجه عام، كما أن الواقع الاجتماعي، في روايات "جين أوستن"، لم يكن إلا التربة التي نبتت منها الشخصيات ولكنه لم يكن – بأي معنى – مشكلة بذلت الروائية أية محاولة لحلها أو تفسيرها. ولم تصبح الرواية "اجتماعية" مرة أخرى إلا عند "ولتر سكوت"، وإن كان ذلك بمعنى مختلف تمامًا عما كانت عليه عند "ديفو" أو "فيلدنج"، أو "رتشاردسن"، أو "سموليت". فقد أكد "سكوت" الخلفية الاجتماعية بصورة تفوق بكثير تلك التي أكدها بها السابقون عليه، وكان دائمًا يعرض شخصياته على أنها ممثلة لطبقة اجتماعية، ولكن صورة المجتمع التي رسمها كانت أكثر دعائية وتجريدا مما كانت في الرواية في القرن الثامن عشر. فهو قد وضع أسس تراث جديد، ولم يكن يرتبط باتجاه التطور الذي رسمه "ريفو" و"فيلدنج" و"سموليت" إلا ارتباطا واهيًا إلى أبعد حد. ولكن "ديكنز"، وهو أقرب وريث إلى "ولتر سكوت"، وخليفته من حيث هو أفضل قصاص وأكثر كتاب عصره شعبية، قد عاد مرة أخرى إلى الارتباط المباشر بهذا التراث. فعلى الرغم من كونه تلميذًا "لولتر سكوت" – كما كان جميع روائيي النصف الأول من القرن بالفعل – فإن النوع الأدبي الذي استحدثه كان أقرب بكثير إلى روايات مغامرات المشردين عند الكتاب القدامى منه إلى طريقة "سكوت" الدرامية في الكتابة. كذلك كان "ديكنز" يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالقرن الثامن عشر، بفضل الاتجاه الأخلاقي الإرشادي في فنه. وإلى جانب إحيائه لتراث روايات المغامرات عند "فيلدنج وستيرن". فقد أحيا الاتجاه إلى التعاطف الإنساني عند ديفو وجولد سميث، وهو الاتجاه الذي تجاهله بدوره سكوت[1]. وهو يدين بشعبيته لإحيائه هذين التراثين الأدبيين، وقد التقى مع ذوق جمهور القراء الجديد في منتصف الطريق، عن طريق

(1) W.L. Cross : The Development of the English Novel, 1899, p. 182.

تلك النغمة الخاصة التى أضفاها على عمله، والتى كانت تجمع بين تنوع طابع المغامرات، وبين الاتجاه الأخلاقى المفرط فى عاطفيته.

وفيما بين عامى ١٨١٦ و١٨٥٠ كان يظهر فى إنجلترا كل عام عدد من الروايات يبلغ مائة رواية فى المتوسط[١]، وكان عدد الكتب التى نشرت عام ١٨٥٣، والتى كان معظمها أدبًا قصصيًا، يبلغ ثلاثة أضعاف الكتب التى ظهرت قبل خمسة وعشرين عامًا[٢]. ولقد كانت الزيادة فى جمهور القراء فى القرن الثامن عشر مرتبطة بالتوسع فى المكتبات التى تعير الكتب، ولكن كل ما أدت إليه هذه المكتبات هو ازدياد نشاط الناشرين، ولم تسهم على أى نحو فى خفض أسعار الكتب. بل أن ازدياد حاجاتها أدى إلى تثبيت الأسعار فى مستوى مرتفع نسبيًا. فكان سعر الرواية المطبوعة فى المجلدات الثلاثة المألوفة يصل إلى جنيه ونصف، وهو مبلغ لم يكن يستطيع أن يدفعه من أجل شراء رواية إلا عدد قليل جدًا من الناس. ومن هنا كانت قراءة الروايات الخفيفة مقتصرة أساسًا على المشتركين فى مكتبات الإعارة. ولم يحدث تغير أساسى فى تكوين جمهور القراء وحجمه إلا بعد أن بدأت الروايات تنتشر على أقساط شهرية. فالدفع بالتقسيط، وإن لم يكن قد أدى إلا إلى خفض ثلث الثمن، كان يتيح لأناس كثيرين، لم يكونوا قادرين على شراء الكتب فى قبل، أن يشتروا أعمال كتابهم المفضلين. وكان نشر الروايات فى أعداد شهرية يمثل تجديدًا فى بيع الكتب، كان يتمشى أساسًا مع إدخال فكرة الرواية المسلسلة، وكانت له نتائج مماثلة من وجهتى النظر الاجتماعية والفنية. ومن بين هذه النتائج، العودة إلى نوع رواية "مغامرات المشردين".

ولما كان النجاح الذى أحرزه "ديكنز" يعنى أيضًا انتصار الطريقة الجديدة فى النشر، فإنه قد استفاد من جميع المزايا وقاسى من جميع المضار المرتبطة باصطباغ الاستهلاك الأدبى بالصبغة الديمقراطية. فقد ساعده الاحتكاك المباشر بالجمهور على الاهتداء إلى أسلوب كان شعبيًا بأفضل معانى الكلمة، فهو واحد من الفنانين القلائل الذين لم يكونوا عظامًا وشعبيين فحسب، ولم يكونوا عظامًا على

---

[١] L. Cazamian, op. cit., I, p. 8.

[٢] A. H. Thorndike : Literature in a Changing Age, 1920, pp. 24 – 5.

الرغم من كونهم شعبيين، بل كانوا عظامًا لأنهم شعبيون. ولقد كان يدين بأسلوبه الملحمى الفخم، وباستواء لغته، وبتلك الطريقة التلقائية فى الخلق، التى لم تكن تنطوى على إشكالات، وكادت تكون غير متكلفة على الإطلاق، والتى لم يكن لها أى نظير فى القرن التاسع عشر — كان يدين بهذا كله لولاء جمهوره، وللشعور بالأمان الذى ألهمه إياه تعلق قرائه به. ومن جهة أخرى فإن شعبيته لا تفسر عظمته ككاتب إلا تفسيرًا جزئيًا، إذ أن "الكسندر ديما وأوجين سو" Eugène Sue كانا مماثلين له فى الشعبية، دون أن يكونا عظيمين بأى معنى. بل أن تفسير شعبيته على أساس عظمته أمر أشد صعوبة، إذ أن "بلزاك" كان أعظم منه إلى أبعد حد، ولم يكن يقل عنه سوقية، ومع ذلك كان أقل نجاحًا منه بكثير، على الرغم من أن الظروف الخارجية التى أنتج فيها أعماله كانت مماثلة تماما. أما أضرار الشعبية بالنسبة إلى "ديكنز" فإن تفسيرها أسهل بكثير. ذلك لأن إخلاصه لقرائه وتضامنه الذهنى مع الجماعات الكبيرة من الأتباع البسطاء، ورغبته فى حفظ المودة التى تنطوى عليها هذه العلاقة، كل ذلك ولد لديه شعورًا بأن الأساليب التى تحظى برضاء الجماهير ذات الميول العاطفية لها قمية فنية مطلقة، وبالتالى ولد لديه اعتقادا بأن قلب الجمهور الكبير، الذى ينبض كله بدقات متجانسة، لديه غريزة صائبة لا لا تخيب[1]. ولم يكن فى وسعه أن يعترف بأن القيمة الفنية للعمل كثيرا ما تكون على علاقة عكسية بعدد الناس الذين يؤثر فيهم هذا العمل. فهناك وسائل معينة يمكن أن تؤثر فينا كلنا بحيث تدمع عيوننا، على الرغم من أننا نشعر فيما بعد بالخجل لأننا لم نقاوم الجاذبية "الإنسانية الشاملة" لهذه الوسائل. ولكننا لا نذرف دموعًا على مصير أبطال هوميروس وسوفوكليس وشيكسبير وكورنى وراسين وفولتير وفيلدنج وجين أوستن وستاندال، بينما نشعر عند قراءة ديكنز بنفس الانفعالات التلقائية المستسلمة التى نستجيب بها للأفلام فى أيامنا هذه.

والواقع أن "ديكنز" كان من أكثر الكتاب نجاحا فى كل العصور. وربما كان أكثر الكتاب الكبار شعبية فى العصر الحديث. وهو على أية حال الكاتب

---

(1) Cf. Q.D. Leavis : Fiction and the Reading Public, 1939, p. 156 .

الحقيقى الوحيد منذ الحركة الرومانتيكية، الذى لم تنبثق أعماله من معارضته لعصره، ولا من علاقته المتوترة ببيئته، بل كانت تتفق مع مطالب جمهوره اتفاقا مطلقًا. وقد كان يستمتع بشعبية لم يكن لها نظير منذ شيكسبير، وكانت أقرب ما تكون إلى فكرتنا عن شعبية الممثلين المقلدين والشعراء المغنين القدامى. والواقع أن ديكنز يدين بالطابع الكلى المتكامل لنظرته إلى العالم، لعدم اضطراره عند مخاطبته لقرائه إلى القيام بأية تنازلات، وإلى أن أفقه الذهنى كان مماثلاً فى ضيقه لأفق قرائه، وذوقه كان مماثلاً لذوقهم فى افتقاره إلى التمييز، وخياله كان مماثلاً لخيالهم فى بعده عن التكلف، وإن كان أغنى من خيالهم إلى حد لا يبارى. وقد لاحظ "تشسترتن Chesterton " أن الكتاب الذين لهم شعبية فى أيامنا هذه يشعرون دائمًا، على عكس "ديكنز"، بأن عليهم أن يهبطوا إلى مستوى جمهورهم[1]. فبينهم وبين قرائهم انفصال أليم كذلك الذى كان يوجد بين كبار الكتاب والجمهور المتوسط فى تلك الفترة، وإن كان هذا الانفصال فى الحالة الأولى ذا تركيب مختلف تمامًا، وكان أساسه أقل عمقا بكثير. أمافى حالة "ديكنز" فلا مجال للحديث عن أى انفصال كهذا. فهو خالق أشمل مجموعة من الشخصيات تغلغلت فى الوعى العام والعالم التخيلى لجمهور القراء الإنجليز، بل إن علاقته الداخلية بهذه الشخصيات هى نفس علاقة جمهوره بها. فالشخصيات المفضلة لدى جمهوره هى المفضلة لديه أيضًا، وهو يتحدث عن نيل (Nell) الصغير أو عن دمبى (Dombey) الصغير بنفس الأحاسيس وبنفس النغمة التى يتحدث بها عنه البقال الشاب البرىء أو الخادمة العجوز الساذجة.

ولقد بدأ سلسلة انتصارات "ديكنز" مع أول عمل طويل ألفه، وهو "أوراق بيكويك Pickuick Papers "، الذى بيعت من فصوله المنفصلة أربعون ألف نسخة منذ العدد الخامس عشر فصاعدا. وقد تحكم هذا النجاح فى أسلوب بيع الكتب الذى سارت فيه المؤلفات القصصية الإنجليزية فى ربع القرن التالى. ولم تفتر قوة جاذبية الكاتب، الذى واتته الشهرة فجأة، طوال حياته العملية، إذ كان العالم

---

[1] G.K. Chesterton : Charles Dickens, 1917, 11th edit., pp. 79, 84.

دائمًا متعطشًا إلى المزيد، وكان يعمل بطريقة محمومة لاهثة، تكاد تقرب من طريقة "بلزاك"، لمواجهة الطلب الهائل. والواقع أن هاتين القمتين (ديكنز وبلزاك) ينتميان إلى فئة واحدة، فهما معا قد لقيا نفس الازدهار الأدبى، وهما معا قد واجها جمهورًا متعطشًا إلى الكتب، يلتمس فى عالم الرواية الخيالى بديلاً عن الواقع، بعد القلاقل التى سادت عصرا حافلاً بالاضطراب الثورى وخيبة الأمل، وقدما إليه دعامة يرتكز عليها وسط دوامة الحياة المضطربة، وتعويضًا عن الأوهام الضائعة. ولكن "ديكنز" نفذ إلى أوساط أوسع من تلك نفذ إليها "بلزاك". فقد استطاع، بمساعدة طريقة الأجزاء الشهرية الزهيدة التكاليف، أن يكسب للأدب طبقة جديدة تمامًا، طبقة من الناس الذين لم يقرأوا من قبل روايات أبدًا، وكان قراء الأدب الروائى القديم يبدون إلى جانبهم أذهانا رفيعة المستوى إلى أبعد حد . وقد حكت إحدى عاملات النظافة كيف كان أهل الجهة التى تعيش فيها يجتمعون يوم الاثنين الأول من كل شهر فى بيت يملكه صاحب حانوت لبيع السعوط، ويشربون الشاى لقاء مبلغ زهيد، وبعد الشاى يقرأ صاحب الدار بصوت مرتفع آخر جزء من رواية "دمبى Dombey "، مع السماح لكل سكان البيت بالاستماع بلا مقابل[1]. وهكذا كان "ديكنز" يزود الجماهير الشعبية بقصص خفيف، وكان استمرارًا لرواية الرعب القديمة، "ذات الخمسة القروش"، ومخترعا للرواية "المثيرة" الحديثة[2]، أى بالاختصار مؤلف كتب تناظر "الكتب الأشد رواجا best - sellers " فى أيامنا هذه، بغض النظر عن قيمتها الأدبية. ولكن من الخطأ افتراض أنه كتب رواياته للجماهير الجاهلة أو نصف المتعلمة وحدها، فقد كان جمهوره المتحمس يضم جزءا من الطبقة المتوسطة العالية، بل وجزءا من الطبقة المثقفة. وكانت رواياته هى حديث الساعة فى ميدان الأدب، مثلما أن الفيلم هو "الفن المعاصر" فى أيامنا هذه، بل إنها كانت ذات قيمة لا تقدر. حتى بالنسبة إلى من كانوا على وعى تام بعيوبها الفنية، من حيث إنها كانت شكلاً حيًا، يبشر بتطورات هامة فى المستقبل.

---

(١) Amy Cruse : The Victorians and their Books, 1936, 2nd edit., p. 158.

(٢) Osbert Sitwell : Dickens, 1932, p. 5 .

ولقد كان ديكنز منذ البداية الأولى ممثل النمط الجديد من الأدب التقدمى فنيًا وأيديولوجيًا، وكان يثير الاهتمام حتى حين لم يكن يثير الإعجاب. وكان الناس يجدون رواياته مسلية حتى حين كانوا يرفضون تماما دعوته الاجتماعية. وعلى أية حال فقد كان من الممكن الفصل بين فلسفته الفنية وبين فلسفته السياسية. كان يقذف بكلمات تلتهب غضبًا ضد آثام المجتمع، وغلظة قلوب الأغنياء وتكبرهم، وصرامة القانون وافتقاره إلى الرحمة، والمعاملة القاسية للأطفال، والأوضاع الخالية من الإنسانية فى السجون والمصانع والمدارس، أى بالاختصار، ضد الافتقار إلى احترام الفرد، الذى كان صفة لكل المنظمات القائمة. ودون اتهاماته فى كل الآذان، وملأت كل القلوب بشعور قلق بوجود ظلم ينبغى أن يلام عليه المجتمع بأسره. غير أن صيحة الأسى، والرضا الذى يعقب البكاء الطويل دائمًا، لم يؤد إلى أى شىء ملموس. فقد كانت الرسالة الاجتماعية للكاتب عقيمة من الناحية السياسية، وحتى من الناحية الفنية أدت روحه الإنسانية العطوف إلى نتائج متنوعة إلى أقصى حد. فهى قد عمقت استبصاره المتعاطف بنفسية شخصياته، ولكنها ولدت فى الوقت ذاته روحا عاطفية مفرطة كان من الممكن أن تشوه رؤيته. والواقع أن المصدر الأخير الذى ترجع إليه نزعته الخيرية الساذجة، ووضاءة روحه، وثقته بقدرة روح الإحسان عند الأفراد، وطيبة قلب الطبقة المالكة، على إصلاح عيوب المجتمع، هو غموض وعيه الاجتماعى، وموقفه غير المستقر بين الطبقات بوصفه بورجوازيا صغيرا. فهو لم يستطع أبدا أن يتغلب على صدمة طرده من الطبقة الوسطى فى شبابه، ووصوله إلى حافة الطبقة العاملة، وكان يشعر دائما بأنه سقط إلى أسفل السلم الاجتماعى. أو على الأقل كان مهددا بخطر السقوط فيه[1]. صحيح أنه كان محبا للخير بتطرف، وصديقا مستنيرا للشعب، وخصما عنيفا للروح المحافظة، ولكنه لم يكن اشتراكيا وثوريا — وأقصى ما يمكن أن يقال عنه هو أنه كان بورجوازيا صغيرا متمردا. وضحية للإذلال لم ينس أبدا ما حل به فى شبابه[2] وقد ظل طيلة حياته ذلك البورجوازى الصغير الذى كان يتخيل أن من واجبه حماية نفسه، لا من خطر آت

---

[1] Cf. L. Cazamian, op. cit., pp. 209 ff. j.

[2] T.S. Jackson : Charles Dickens, 1937, pp. 22 – 3 .

مـن أعـلى فحسـب، بـل أيضًـا مـن خطـر آخـر آت مـن أسـفل. وكان يحس ويفكر كبورجوازى صغير، وكانت مثله العليا هى المثل العليا للبورجوازية. فقد كان يرى أن الجوهـر الحقيقى للحياة هو العمل والمثابرة، والتدبير، والوصول إلى الأمان، والافتقار إلى الهمـوم، والاحـترام الذاتـى. وكـان يعـتقد أن السـعادة إنمـا تنحصر فى حالة من الـرخاء المعقـول، وفـى العيش المطمئن بمأمن من العالم الخارجى المعادى، وفى دائرة الأسـرة، وفـى راحـة المـأوى الـتى يجدهـا المـرء فى غرفة جيدة التدفئة، وفى غرفة استقبال أنيقة أو عربة سفر تقود مسافريها إلى وجهة مأمونة.

ولقـد كـان "ديكـنز" عاجـزا عـن التغلـب عـلى المتناقضـات الداخلـية لأيديولوجيـته الاجتماعـية. إذ كـان مـن جهـة يوجه أفظع الاتهامات إلى المجتمع، ولكـنه كـان مـن جهـة أخـرى يقلـل مـن خطـورة الشـرور الاجتماعـية، لأنه يرفض الاعـتراف بهـا[1]. وواقـع الأمـر أنه ظل يتمسك بمبدأ: "كل شيء للشعب، ولا شيء بواسـطة الشـعب"، إذ انـه كـان عاجـزا عـن التخلص من الفكرة المتحيزة القائلة أن الشـعب غـير قـادر عـلى أن يحكـم"[2]. فهـو يخشـى "الغوغـاء" ويجعل "الشعب"، بالمعـنى المـثالى للكـلمة، مـرادفًا للطبقة الوسطى. وعلى حين أن "فلوبير وموباسان"، والأخوين "جونكور" كانوا، برغم نزعتهم المحافظة، متمردين عنيدين، فإن "ديكنز" كـان، بـرغم تقدميـته السياسـية ومعارضـته للأوضـاع القائمـة، مواطـنًا مسالمًا، يقبل الأسـس الـتى يقوم عليها النظام الرأسمالى السائد دون مناقشة. وهو لم يكن يعرف إلا متاعـب البورجوازية الصغيرة وآلامها، ولم يكافح إلاضد الشرور التى يمكن معالجتها دون زعـزعة أسس المجتمع البورجوازى. أما حالة الطبقة العاملة، والحياة فى المدن الصناعية الكبرى، فكان لا يكاد يعرف عنها شيئًا، وكان لديه فهم شاذ حقًا للحركة العمالـية. فكـل مـا كـان يقلقـه هو مصير الحرف القديمة، وصغار "المعلمين" والصناع المسـتقلين، والمسـاعدين و"الصبيان". أمـا مطالـب الطبقة العاملة، تلك القوة الهائلة المطـردة الـنمو، الـتى هى قوة المستقبل، فلم تكن تبعث فيه إلا الخوف. وهو لم يكن يـبدى اهـتماما خاصـا بالإنجـازات التكنيكـية لعصـره، كمـا أن تعلقـه الرومانتـيكى

[1] Humphrey House : The Dickens World , 1941, p. 219 .

[2] أنظر الخطاب الذى ألقاه ديكنز في برمنجام في السابع والعشرين من سبتمبر عام ١٨٦٩ .

بأساليب الحياة العتيقة كان أشد تلقائية وأصالة بكثير من تحمس كارلايل ورسكين للعصور الوسطى بما فيها من أديرة وطوائف حرفية. ولو قارنا ذلك بنظرة "بلزاك" الواسعة الأفق، التى كانت تعترف بالتجديدات التكنيكية، وبإعجابه بالمخترعات والتجديدات، لبدا أن هذا كله يدل على روح محدودة الأفق ضيقة فجة. ولا جدال فى أننا نستطيع أن نلاحظ شيئًا من اتساع الأفق فى أعمال فترته المتأخرة، ولا سيما فى "الأزمنة القاسية Hard Times " إذ أن مشكلة المدينة الصناعية دخلت ضمن نطاق أفكاره، وأصبح يناقش مصير العمال الصناعيين من حيث هم الطبقة بمزيد من الاهتمام. ولكن ما أشد قصور فهمه للبناء الداخلى للرأسمالية، وما أعظم التعصب وانعدام النضج فى حكمه على أهداف الحركة العمالية، وما أشد ضيق أفقه فى رأيه القائل أن الاضطرابات الاشتراكية ليست الإديماجوجية، وإن الإنذار بالإضراب ليس إلا ابتزازًا للمال بالتهديد! [1] لقد كان تعاطف الكاتب متجهًا إلى "ستيفن بلاكبول" الطيب الذى لا يشترك فى الإضراب، ويشعر بإحساس لا يمكن قهره، وإن كان مخفيًا بقوة، بالتضامن مع سيده، وهو إحساس مبنى على ولاء ذليل خانع. والواقع أن "أخلاقية الكلاب" لها دور كبير عند ديكنز. وكلما ابتعد موقف من المواقف عن النظرة الذهنية النقدية الناضجة للشخص ذى العقلية الجادة، كان أكثر فهمًا له وتعاطفًا معه. فالجهلة والبسطاء أقرب إلى قلبه دائمًا من المتعلمين، والأطفال أقرب من البالغين.

ولقد أساء ديكنز إلى أقصى حد فهم دلالة الصراع بين رأس المال والعمل. فهو، ببساطة، لا يدرك أن هاتين قوتان يستحيل التوفيق بينهما، وأن تسوية النزاع لا تتوقف على حسن نوايا الفرد. والواقع أن الحقيقة الواردة فى الكتاب المقدس، والقائلة أنه "ليس بالخبز وحده يحيا الإنسان"، لا تبدو مقنعة تماما فى رواية تصف كفاح الطبقة العاملة فى سبيل خبزها اليومى. ولكن ديكنز لم يكن يستطيع التخلى عن إيمانه الساذج بإمكان التوفيق بين الطبقات. فقد كان غارقًا فى وهم الاعتقاد بأن المشاعر الخيرية الأبوية من جهة، واتخاذ موقف الصبر وإنكار الذات من جهة

[1] Taine : Hist. De la litt. Angl., 1864, IV, p. 66 .

أخـرى، كفـيلان بضمان أمن المجتمع. وكان يدعو إلى التخلى عن العنف، لأنه يرى فى التمرد والثورة شرورًا أعظم من القمع والاستغلال. وإذا لم يكن قد نطق أبدا بعبارة قاسـية مـثل عـبارة "جوتـه": "الظـلم ولا الفوضـى"، فمـا كـان ذلك إلا لأنه لم يكن يعادل "جوته" فى شجاعته، ولم يكن قد توصل إلى فهم واضح لنفسه كما توصل هذا الأخـير. وهكذا حول الأنانية الصحية، غير العاطفية، لدى البورجوازية الأقدم عهدا إلى فلسـفة معسولة غير نقية وصفها بأنها "فلسفة ميلاد المسيح"، وكان خير تلخيص لهـا هـو ذلك الذى قال فيه "تين": "كونوا طيبين وأحبوا بعضكم بعضا، إن إحساس القلـب هـو المتعة الوحيدة الحقة .. .. دعوا العلم للعلماء، والكبرياء للنبلاء، والترف للأغنـياء .. .."[1]. ولم يكـن ديكـنز يعـرف مدى الصلابة الحقيقية التى يتصف بها لـب هـذه الدعـوة إلى الحـب، ومـا الـذى كان يمكن أن تتكلفه الطبقات الضعيفة فى المجـتمع نظير ذلك السلام الذى تبشر به. ولكنه أحس بذلك، وانعكست المتناقضات الداخلـية لفلسـفته عـلى نحو لا تخطئه العين فى تلك الاضطرابات العصبية الخطيرة الـتى كانـت تعذبـه. فلم يكن عالم رسول السلام هذا عالما مسالما بريئًا على أى نحو. بـل إن عاطفيـته كـثيرا ما كانت مجرد قناع يخفى قسوة مخيفة، وكان مرحه يبتسم وسـط الدمـوع، وطبيعـته الوادعـة تكـافح ضـد خـوف خـانق مـن الحياة، كما كانت لوجهـه تقطيـبة تـتوارى خلـف قسـمات محـياه الطيـبة إلى أبعـد حـد، وكـان وقاره الـبورجوازى مهـددا عـلى الـدوام بـالوقوع فى الجريمة، والمنظر الذى يدور فيه عالمه القديـم المفضـل هـو غرفة مخزن غامضة، وكانت حيويته الهائلة، واستمتاعه، يخيم علـيهما شبح الموت، كما كان إخلاصه للطبيعة هلوسة محمومة. وهكذا يتضح أن هذا الفكـتورى الـذى يـبدو نظـيفا مسـتقيمًا محترمًـا إلى أبعـد حـد. كـان فـى واقع الأمر سيرياليًا بائسًا تمزقه أحلام مرعبة.

ولم يكـن "ديكـنز" مجـرد ممـثل لمبدأ مطابقة الحياة والإخلاص للطبيعة فى الفن. ولم يكن مجرد فنان متمكن من "الوقائع الصغيرة البسيطة"، بل كان هو الفنان الـذى يديـن لـه الأدب الإنجلـيزى بـأهم إنجازاته فى مجال النزعة الطبيعية. فمنه تسـتمد الـرواية الإنجلـيزية الحديـثة بأسـرها فـنها فـى وصـف البيـئة، ورسمهـا

[1] Humphrey House, op. cit., p. 209 .

للشخصيات، وبراعتها فى الحوار. ولكن كل شخصيات هذا الفنان ذى النزعة الطبيعية كانت فى واقع الأمر نوعًا من "الكاريكاتير"، وكانت جميع ملامح الحياة الواقعية مبالغًا فيها، ومرسومة بطريقة متطرفة، ومغتصبة، وأصبح كل شيء عنده أشبه بمسرح الظل أو مسرح العرائس الخيالى، وتحول كل شيء إلى علاقات ومواقف ميلودرامية مزخرفة مبسطة موحدة النمط، فأحب شخصياته إلى القلوب حمقى غريبو الأطوار، وأشد بورجوازييه الصغار وداعة هوائيون متعصبون لا أمل فيهم، بعيدون عن الواقع كل البعد، أما البيئات التى كان يرسم معالمها بدقة فتبدو أشبه بمناظر الأوبرا، وكثيرا ما كانت نزعته الطبيعية بأسرها لا تسفر عن أكثر من أطياف أحلام واضحة المعالم باهرة الضوء. والحق أن أسوأ غرائب "بلزاك" لتبدو أقرب إلى المنطق من بعض استبصارات "ديكنز" المتعمقة. فقد تولد لديه، نتيجة لكبت العصر الفكتورى وميله إلى الحلول الوسطى، أسلوب "عصابى" مفتقر تمامًا إلى التوازن والانضباط. ولكن الحالات العصابية ليست معقدة دائمًا، وبالفعل لم يكن لدى "ديكنز" أى عنصر معقد اتخذ مظهرا متساميًا. فقد كان من أقل الكتاب الإنجليز تعلمًا، ولم يكن يختلف فى افتقاره إلى المعلومات وإلى التثقيف عن "رتشاردسن أو جين أوستن" مثلاً، بل أنه كان، على خلاف هذين الأخيرين بوجه خاص، بدائيًا، بل كان غبيًا فى بعض النواحى، وكان طفلاً كبيرًا ليس لديه إحساس بالمشكلات العميقة للحياة. فلم يكن فيه أى عنصر ثقافى، ولم تكن لديه أبدًا فكرة رفيعة عن المثقفين. وكلما أتيحت له فرصة وصف فنان أو مفكر، كان يسخر منه. وهكذا احتفظ بموقف البيوريتانى المعادى للفن، وأضاف إليه معتقدات البورجوازية ذات الاتجاه الواقعى العملى، المضادة للثقافة والفن، وكان ينظر إلى الفن على أنه غير ضرورى، ولا أخلاقى. بل أن عداءه للأمور العقلية كان أسوأ من البورجوازى، إذ كان عداء بورجوازيًا صغيرًا ضيق الأفق. وكان يرفض أى اتصال بالفنانين والشعراء وما شابههم من "القرب المنفوخة"، وكأنه أراد بذلك أن يقدم الدليل مرة أخرى على إحساسه بالتضامن مع جمهوره[1].

[1] O. Sitwell, op. cit., p. 16 .

ولقد كان جمهور القراء فى العصر الفكتورى منقسمًا بالفعل إلى فئتين يمكن تحديديهما بدقة كاملة، وكان "ديكنز" يعد كاتب الجمهور غير المثقف، المفتقر إلى التمييز الرفيع، على الرغم مما له من أنصار بين الطبقات العليا. وبطبيعة الحال كان هذا الانقسام موجودًا من قبل فى القرن الثامن عشر، ويمكن القول أن "رتشاردسن" كان يمثل الذوق الأرفع فى الطبقة الوسطى، فى مقابل "ديفو وفيلدنج" بوجه خاص، ومع ذلك فإن قراء "رتشاردسن وديفو" و"فيلدنج" كانوا، فى عمومهم، هم نفس الأشخاص. أما منذ عام ١٨٣٠، فإن الهوة بين المستويين الثقافيين ازدادت اتساعًا بكثير، وكان من السهل إلى حد بعيد تمييز جمهور ديكنز من جمهور ثاكرى أو ترولوب، حتى برغم أن بعض قرائه كانوا يقفون على الحدود الواقعة بين الفئتين. ومن الواضح كل الوضوح أنه كان هناك فى القرن الثامن عشر أناس يسهل عليهم الاندماج فى أبطال "رتشاردسن" وبطلاته أكثر مما يندمجون فى أبطال "فيلدنج"، أما فى الفترة التى نتحدث عنها فقد أصبح هناك قراء لا يمكنهم، ببساطة أن يطيقوا ديكنز. وآخرون لا يكاد يكون فى استطاعتهم فهم ثاكرى أو جورج إليوت. فتلك الظاهرة التى أصبحت مألوفة تمامًا فى حالتنا الراهنة — والتى أصبحت توجد فيها، إلى جانب جمهور القراء المثقف، الناقد، فئة أخرى لا تقل عن السابقة انتظامًا فى القراءة، لا تبحث فى الأدب إلا عن التسلية السهلة العابرة — لم تكن معروفة قبل العصر الفكتورى. وفى ذلك الوقت كان الجمهور الذى يقتصر اهتمامه على التسلية الأدبية، لا يزال يتألف إلى حد بعيد من قراء غير منتظمين، على حين أن جمهور القراء المنتظمين كان مقتصرا على الطبقة المثقفة. ولكن كانت توجد فى أيام "ديكنز"، كما توجد فى أيامنا هذه، فئتان من الناس المهتمين بالآداب. والفارق الوحيد بين ذلك العصر وبين عصرنا هو أن الأدب الجماهيرى الخفيف فى ذلك العصر كان لا يزال يشمل أعمال كاتب مثل "ديكنز". كما كان لا يزال يوجد أناس كثيرون قادرون على الاستمتاع بنوعى الأدب معًا[1]، على حين أن الأدب الجيد فى

[1] Q.D. Leavis, op. cit., pp. 33 – 4, 42 – 3, 158 – 9, 168 – 9.

أيامنا هذه هو فى أساسه غير جماهيرى، والأدب الجماهيرى لا يطاق فى نظر كل من له ذوق.

ولقد كان المعرض الدولى فى عام ١٨٥١ يمثل نقطة تحول فى تاريخ إنجلترا، إذ كان العصر الفكتورى الأوسط، على خلاف الفترة الفكتورية الأولى، عصر رخاء ومسالمة. وأصبحت إنجلترا "ورشة العالم"، وارتفعت الأسعار، وتحسنت أحوال معيشة الطبقة العاملة، وأصبحت الاشتراكية مأمونة الجانب، وتوطدت سيادة البورجوازية فى المجال السياسى. صحيح أن المشكلات الاجتماعية لم تحل، ولكن حدتها زالت. وكانت كارثة عام ١٨٤٨ قد أحدثت نوعًا من العناء والسلبية لدى الفئات التقدمية من المجتمع، مما جعل الرواية تفقد طابعها العدوانى غير المتسامح. ولم يعد ثاكرى وترولوب وجورج إليوت يكتبون روايات اجتماعية بالمعنى المفهوم عند كنجزلى ومسز جاسكيل وديكنز. إنهم قطعًا قد رسموا صورا رائعة للمجتمع، ولكنهم نادرا ما كانوا يناقشون مشكلات العصر الاجتماعية، وكفوا عن الدعوة لأية قضية اجتماعية سياسية، ففى نظر جورج إليوت، التى كان فهمها للعالم مميزا بوجه خاص للجو العقلى لهذه الفترة[١]، لم يعد المجتمع يحتل المكانة الأولى فى العرض على الرغم من أنه هو العنصر الحيوى الذى تتحرك فيه الشخصيات وتتحكم فيه فى مصير بعضها البعض، تمامًا كما كان فى روايات جين أوستن. ولقد كانت جورج إليوت تصف دائمًا علاقة الاعتماد المتبادل بين البشر، والمجال المغناطيسى الذى يخلقونه حول أنفسهم، والذى يزيدون من تأثيره فى كل فعل وكل كلمة[٢]، وبينت كيف أن أحدا لا يستطيع أن يحيا حياة مستقلة منعزلة فى المجتمع الحديث[٣]. وبهذا المعنى كانت رواياتها اجتماعية. ومع ذلك فإن موضع التأكيد قد تغير، فالمجتمع يبدو حقيقة إيجابية شاملة، ولكنه يبدو كما لو كان واقعًا لا مفر من تحمله.

---

(١) M.L. Cazamian : Le Roman et les idées en Angleterre, I, 1933, p. 138 – Elizabeth S. Haldane : George Eliot and Her Times, 1927, p. 292.

(٢) P. Bourl'honne : George Eliot, 1933, pp. 128, 135.

(٣) Ernest A. Barker : Hist. Of the English Novel, VIII, 1937, pp. 240, 254.

وفى أعمال جورج إليوت تحقق التحول إلى الانطواء، وإلى العالم الباطن، فى تاريخ الرواية الإنجليزية. إذ كانت أهم الحوادث فى رواياتها ذات طابع ذهنى وأخلاقى، كما أصبحت النفس، والقلعة الباطنة، والوعى الأخلاقى لدى إنسان، تشهد أقوى صراعات القدر. وبهذا المعنى تعد أعمالها روايات نفسية[1]، إذ أن المشكلات والأزمات الأخلاقية تحتل فى قصصها مكان الصدارة، بدلاً من الحوادث والمغامرات الخارجية، وبدلاً من المسائل والصراعات الاجتماعية. فأبطالها أشخاص عميقو التفكير، تعد التجارب الذهنية والأخلاقية فى نظرهم تجارب مباشرة، شأنها شأن الوقائع المادية. وأعمالها هى إلى حد معين محاولات فلسفية نفسية، تتمشى بدرجات متفاوتة مع المثل الأعلى للرواية كما كان فى ذهن الرومانتيكيين الألمان. وبرغم ذلك فإن فنها يعنى خروجا عن الرومانتيكية، وهو فضلاً عن ذلك أول محاولة ناجحة للاستعاضة عن القيم الروحية التى خلقتها الرومانتيكية بقيم أخرى غير رومانتيكية فى أساسها. فبفضل "جورج إليوت"، اكتسبت الرواية مضمون عقليًا انفعاليًا جديدًا — أعنى ذلك المضمون العقلى الذى ضاعت قيمته الانفعالية منذ أيام النزعة الكلاسيكية. ولم تعد الرواية تدور حول موقف تصفه جورج إليوت ذاتها "بأنه انفعال عقلى"[2]. ولقد كان الموضوع الحقيقى لروايتها هو تحليل الحياة وتفسيرها، ومعرفة القيم العقلية وتذوقها. كانت كلمة الفهم تتكرر دوامًا فى أعمالها[3]، والمطلب الذى لا تكف عن تكراره هو أن يكون المرء، مسئولاً، وأن يعامل ذاته دون ترفق. وقد كتبت فى رسالة لها عام ١٨٦٠ تقول: "أن أسمى رسالة وأرفع واجب هو أن نستغنى عن المخدر، ونعانى جميع آلامنا متحملين إياها بوعى وأعين مفتوحة"[4].

ولم يكن من الممكن أن يصل مصير الأشخاص ذوى التفكير العميق، بما ينطوى عليه من مشكلات ومتناقضات، ومآس وهزائم، إلى ذلك الطابع القوى المباشر

---

(1) E. Batho – B. Dobrée, op. cit., pp. 78 – 9, 91 – 2.

(2) Middlemarch, XV.

(3) M.L. Cazamian, op. cit., p. 108 .

(4) J.W. Cross : George Eliot's Life as Related in Her Letters and Journals, 1885, p. 230.

الذى وصل إليه فى رواية مثل "ميدلمارتش Middlemarch "، إلا فى عمل كاتبة مندمجة بعمق فى الحياة العقلية لعصرها مثل "جورج إليوت". فقد كان أفضل مفكرى إنجلترا وأكثرهم تقدمية فى ذلك العصر، وضمنهم جون استورت مل وسبنسر وهكسلى، من بين أصدقاء جورج إليوت. وقامت هى نفسها بترجمة فويرباخ ود. ف. شتراوس، وكانت تقف فى مركز الحركة العقلانية والوضعية لعصرها. ولقد كان الهدف النقدى الجاد، المتحرر من كل نزق وغفلة، والذى يضفى طابعه الخاص على نظرتها الأخلاقية، صفة مميزة لتفكيرها كله. فهى أول من تمكن من تقديم وصف واف لشخص مثقف فى الرواية الإنجليزية. ولم يكن فى استطاعة أى روائى معاصر غيرها أن يتحدث عن فنان أو باحث دون أن يضحك على نفسه أو يضحك الناس عليه. فحتى "بلزاك" كان فى واقع الأمر يعدهم مخلوقات غريبة فريدة فى نوعها، تملؤه بدهشة ساذجة، وتنتزع منه ابتسامة طيبة إلى حد ما. وهو يبدو، إلى جانب جورج إليوت، شخصًا نصف مثقف، علم نفسه بنفسه، على الرغم من أنه فى بعض الأحيان، كما فى "الرائعة المجهولة Chef - d'oeuvre inconnu "، كان يفتح آفاقًا تتجاوز فى عمقها ورحابتها كل قدرات جورج إليوت الفنية. إن قوة بلزاك تكمن فى وصف التجربة، على حين أن قوة جورج إليوت تكمن فى تحليل التجربة. فهى تعرف من خبرتها الخاصة عذاب الصراع مع المشكلات العقلية، وهى تعرف المآسى التى تجلبها الهزائم الروحية، أو لديها على الأقل فكرة عنها، وإلا لما استطاعت أبدًا أن تخلق شخصية مثل "الدكتور كازوبون"[1]. وبفضل اتجاهها العقلى حققت مثلا أعلى جديدًا، وفهمًا جديدًا "للحياة العقيمة"، وأضافت نوعًا جديدًا إلى سلسلة "الفاشلين" التى ينتمى إليها أبطال الرواية الحديثة كلهم دون استثناء تقريبًا.

على أن نزعة جورج إليوت العقلية لم تكن هى السبب الحقيقى والنهائى لاصطباغ الرواية الاجتماعية بالصبغة النفسية، بل كانت هى ذاتها مجرد مظهر لتراجع المشكلات الاجتماعية أمام المشكلات النفسية. فالرواية النفسية هى النوع الأدبى الخاص بالطبقة المثقفة من حيث هى طبقة اجتماعية تسير فى طريق التحرر

[1] F.R. Leavis : The Great Tradition, 1948, p. 61 .

من البورجوازية، مثلما كانت الرواية الاجتماعية هى النوع الأدبى الخاص بالفئة المثقفة التى كانت لا تزال مندمجة أساسًا فى البورجوازية. ولم تظهر طبقة المثقفين فى إنجلترا على هيئة جماعة بلا روابط، أى "غير مرتبطة اجتماعيًا"[1]، وبمعزل عن كل التمييزات الطبقية"[2]، "تتوسط" بين مختلف الطبقات[3] إلا عند بداية الفترة الوسطى من العصر الفكتورى. فحتى ذلك الحين لم تكن توجد فى إنجلترا أية طبقة مثقفة لديها أى شعور بأنها جماعة اجتماعية مستقلة متمردة على البورجوازية. ذلك لأن الفئة المثقفة تظل محتفظة بارتباطها بالبورجوازية ما دامت هذه الطبقة الأخيرة تتركها تسير فى الطريق الذى تشاء. أما ذلك التباعد الذى أحدثته الرومانتيكية بين الصفوة التقدمية المثقفة وبين الطبقة الوسطى المحافظة فقد خفت وطأته مرة أخرى بتحول الرومانتيكيين أنفسهم إلى الاتجاه الفكرى المحافظ. فكتاب العصر الفكتورى الأول كانوا يناضلون فى سبيل الإصلاح من داخل المجتمع البورجوازى، ولم يدر بخلدهم أبدًا أن يحطموا هذا المجتمع. كذلك فإن البورجوازية لم تنظر إليهم أبدا على أنهم خونة بأى معنى، أو حتى على أنهم غرباء، بل لقد كانت — على العكس من ذلك — تتابع أوجه نشاطهم فى ميدان النقد الاجتماعى والثقافى بتعاطف واستعداد للتفاهم. ذلك لأن الفئة المثقفة كانت تؤدى فى المجتمع البورجوازى وظيفة شعرت الطبقات الحاكمة فى عمومها بأهميتها شعورًا واضحًا كل الوضوح، إذ كانت هى صمام الأمن الذى كان مهددًا بخطر الكبت، تتيح متنفسًا للتوترات الكامنة داخل البورجوازية ذاتها.

ولم تشعر البورجوازية بأنها موطدة الأركان إلى حد لم تعد تحس معه بأى وخز وتأنيب للضمير إلا بعد انتصارها على الثورة وهزيمة "حركة الميثاق"[4]. وعندئذ

---

[1] Alfred Weber : "Die Not der geistigen Arbeiter". Schriften des Vereins f. Sozialpolitik, 1920.

[2] Georg Lukàcs : "Moses Hess und die Probleme der idealistischen Dialeklik." Archiv f. d. Gesch. d. Sozialismus u. die Arbeiterbewegung, 1926, XII, p. 123.

[3] Karl Mannheim : Ideology and Utopia, 1936, pp. 136 ff. – Man and Society in an Age of Reconstruction, 1940, pp. 79 ff.

[4] حركة للطبقة العاملة فى إنجلترا، بدأت حوالى عام ١٨٣٨، كرد فعل على قانون الإصلاح النيابى لعام ١٨٣٢ وغيره من الإجراءات المماثلة التى وجد العمال أنها لم تعطهم حقوقهم، ولم تكفل لهم حق الاقتراع بوجه

خيل إليها أنها لم تعد فى حاجة إلى أى نقد. ولكن الصفوة المثقفة — ولاسيما القطاع المنتج فى المجال الأدبى — فقدت بذلك الإحساس بأن عليها رسالة تؤديها فى المجتمع. فقد وجدت نفسها منعزلة عن الطبقة الاجتماعية التى كانت من قبل هى المتحدثة بلسانها، وأحست بأنها منعزلة تمامًا بين الطبقات الجاهلة والبورجوازية. وكان هذا الشعور هو الذى أدى، لأول مرة، إلى حلول الفئة الاجتماعية التى نسميها اليوم بطبقة المثقفين (الانتلجنسيا) محل الفئة المثقفة القديمة التى ترتبط جذورها الوسطى. ولكن هذا التطور لم يكن فى واقع الأمر إلا المرحلة الأخيرة فى عملية تحرر أخذ فيها ممثلو الثقافة ينعزلون تدريجًا عن ممثلى السلطة. وأول مرحلتين فى هذا التطور هما النزعة الإنسانية وعصر التنوير، فهما قد أتما تحرير الثقافة من العقيدة الجامدة للكنيسة من جهة، ومن دكتاتورية الذوق الأرستقراطى من جهة أخرى. وكانت الثورة الفرنسية تمثل نهاية الاحتكار الثقافى الذى ظلت تمارسه حتى ذلك الحين ألسلطتان العاليتان، ومهدت الطريق للاحتكار الثقافى البورجوازى، الذى بدا وكأن الأمر قد استتب له تمامًا بمجىء ملكية يوليو. وكان انتهاء العهد الثورى حوالى منتصف القرن يمثل الخطوة الأخيرة فى طريق تحرر الفئة المثقفة من الطبقات الحاكمة. والخطوة الأولى نحو ظهور "الانتلجنسيا" بالمعنى الضيق لهذه الكلمة.

ظهرت "الانتلجنسيا" من داخل البورجوازية، وكانت الفئة التى سبقتها فى هذا الاتجاه هى طليعة الطبقة الوسطى التى مهدت الطريق للثورة الفرنسية. ويتميز المثل الثقافى الأعلى لديها بأنه مستنير متحرر، كما أن مثلها الإنسانى الأعلى مبنى على فكرة الشخصية الحرة، التقدمية، التى لا تتقيد بتراث أو تقاليد. وعندما نبذت البورجوازية الانتلجنسيا، وهجرت الانتلجنسيا الطبقة التى ظهرت منها. والتى تربطها بها مصالح مشتركة لا حصر لها، كان ما حدث فى واقع الأمر إجراء غير طبيعى وغير مفهوم. فمن الممكن النظر إلى تحرر الطبقة المثقفة على أنه مرحلة فى عملية التخصص الشاملة، أى على أنه جزء من عملية التجريد التى

خاص. وقد سميت بهذا الاسم لأنها دونت مطالبها فى ميثاق للشعب. وقد هزمت هذه الحركة فى عامى ١٨٤٨ - ١٨٤٩ نتيجة للخلافات الداخلية، ولأن الحكومة قامت ببعض الإصلاحات الجزئية وأصدرت تشريعات انتخابية أدت إلى بعض التحسين فى موقف العمال. (المترجم)

أخذت تتجه، منذ الثورة الصناعية، إلى إلغاء العلاقة "العضوية" بين مختلف مستويات المجتمع، وبين مختلف المهن ومجالات الثقافة. ولكن من الممكن تفسيرها أيضًا بأنها رد فعل مباشر لهذا التخصص نفسه، ومحاولة لتحقيق المثل الأعلى للإنسان الكلى المتكامل الذى يجمع بين القيم الثقافية فى كل لا يتجزأ. فالاستقلال الظاهرى للطبقة المثقفة عن الطريقة الوسطى، وبالتالى عن كل الروابط الاجتماعية، يتمشى مع ذلك الوهم الذى تتمسك به البورجوازية والطبقة المثقفة معًا — وهم الاعتقاد بأن الأمور الذهنية تنتمى إلى عالم يعلو على الفوارق الطبقية. فقد كان المثقفون يحاولون أن يؤمنوا بأن للحق والجمال طبيعة مطلقة، لأن هذا يجعلهم يبدون ممثلين لحقيقة "أرفع"، ولأنه يعوضهم عن افتقارهم إلى النفوذ فى المجتمع. وعملت البورجوازية من ناحيتها على تأييد زعم المثقفين بأن لهم مركزا مستقلاً عن الطبقات وعاليًا عليها، لأنها تخيلت أنها تستطيع أن تجد فى ذلك دليلاً على وجود قيم إنسانية شاملة، وعلى إمكان نسيان الفوارق الطبقية. ولكن العلم لأجل العلم، أو الحقيقة لأجل الحقيقة، شأنهما شأن "الفن لأجل الفن"، ليسا إلا نتيجة لتباعد المثقفين عن الشئون العملية. وقد دفعت البورجوازية ثمنًا للمثالية التى تنطوى عليها هذه المبادىء، هو أنها تجاوزت عن كراهيتها للأمور العقلية، ومن جهة أخرى فإن المثقفين عبروا على هذا النحو عن غيرتهم من الطبقة الوسطى الجبارة. وليس فى حسد الفئات المثقفة لسادتها شىء جديد، إذ أن أصحاب النزعة الإنسانية كانوا يعانون هذا الشعور من قبل، وهو قد ولد لديهم كل الأعراض العصابية لعقدة النقص. ولكن كيف كانت طبقة تتخيل أنها تملك الحقيقة، تبرر لنفسها الشعور بالغيرة والحسد والكراهية نحو الطبقة التى كانت تملك كل قوة اقتصادية وسياسية؟ لقد كانت ضمانات "الحقيقة" كلها فى متناول أيدى رجال الكنيسة فى العصور الوسطى، ولكن كان لديهم أيضًا جزء من وسائل القوة الاقتصادية والسياسية. وبفضل الجمع بين هذين الأمرين، ظلت الظواهر المرضية التى ولدها الانقسام اللاحق لمجالى السلطة هذين مجهولة لديهم.

وفى مقابل طبقة رجال الدين فى العصور الوسطى، نجد أن الجماعات المثقفة الحديثة ينتمى أفرادها أصلاً إلى طبقات متعددة من الناحية المالية والمهنية،

وتمثل مصالح وآراء مستويات متعددة للمجتمع، هي في كثير من الأحيان مستويات متعارضة. هذا الافتقار إلى التجانس يقوى لديها الشعور بأنها تقف فوق مستوى الفوارق الطبقية وبأنها تمثل الضمير الحي للمجتمع. وهي تشعر نتيجة للأصل المختلط الذي تنحدر منه، بالحدود الفاصلة بين مختلف الأيديولوجيات والثقافات على نحو أقوى مما كانت تشعر بذلك الفئات المثقفة السابقة، وتعمل على زيادة حدة النقد الاجتماعي، الذي سبق لها أن شعرت بأن من واجبها ممارسته حين كانت متحالفة مع الطبقة الوسطى. ولقد كانت مهمتها تنحصر منذ البداية في إيضاح المسلمات التي ترتكز عليها القيم الثقافية، وقد صاغت الأفكار التي كانت تبنى عليها النظرة البورجوازية إلى العالم، ووضعت المضمون الأيديولوجي للنظرة البورجوازية إلى الحياة، وأدت وظيفة التفكير التأملي، والتعمق الباطن، والتسامي، في عالم تسوده الروح التجارية العملية — أي أنها كانت، بالاختصار، الناطقة بلسان الأيديولوجية البورجوازية. أما الآن فقد ضعفت الروابط بين فئة المثقفين وبين الطبقة الوسطى، وتحولت الرقابة التي تفرضها الطبقة الحاكمة على ذاتها إلى نقد هدام، وتحول مبدأ الديناميكية والتجديد إلى مبدأ الفوضوية. ولقد كانت الفئة المثقفة التي ظلت متحدة مع البورجوازية هي رائدة الإصلاحات، أما الانتلجنسيا التي هجرت البورجوازية فأصبحت عنصر تمرد وتحلل. فحتى عام ١٨٤٨، كانت الانتلجنسيا هي الطليعة العقلية للبورجوازية، أما بعد عام ١٨٤٨ فإنها أصبحت — عن وعي أو دون وعي — نصيرة الطبقة العاملة. ذلك لأن افتقار حياتها إلى الأمان جعلها تشعر بأن هناك مصيرًا واحدًا يجمع بينها وبين الطبقة العاملة إلى حد ما، وزاد هذا الشعور بالتضامن من استعدادها للتآمر، عندما تحين الفرصة، ضد البورجوازية، والاشتراك في الإعداد للثورة المضادة للرأسمالية.

وبظهور حركة "البوهيميين" أصبحت نقاط الالتقاء بين الطبقة المثقفة والطبقة العاملة تزيد بكثير عن مجرد الشعور العام بالتعاطف. ذلك لأن البوهيميين لم يكونوا هم أنفسهم، في واقع الأمر، إلا جزءا من الطبقة العاملة. وهم يمثلون في بعض النواحي أكمل صورة للانتلجنسيا، كما يمثلون في الوقت ذاته صورة خلابة لها. وهم قد أكملوا تحرر الانتلجنسيا من الطبقة الوسطى، ولكنهم في الوقت ذاته

حولوا الصراع ضد التقاليد البورجوازية إلى نوع من الهوس الفكرى، أو من جنون الاضطهاد. وهم قد حققوا من جهة المثل الأعلى للتركيز المطلق على الأهداف الروحية، ولكنهم من جهة أخرى تجاهلوا بقية قيم الحياة، وحرموا العقل، المنتصر على الحياة، من نفس الهدف الذى انتصر من أجله. وفى نهاية الأمر اتضح أن استقلالهم عن العالم البورجوازى لم يكن إلا حرية موهومة، إذ أنهم شعروا بأن اغترابهم عن المجتمع هو وزر ثقيل، وإن لم يكونوا قد اعترفوا بهذا الوزر. كما اتضح أن غرورهم إنما هو تعويض زائد عن ضعفهم المفرط، وأن تأكيدهم لأنفسهم إنما هو شك فى قدراتهم الخلاقة. وقد حدث هذا التطور فى فرنسا قبل أن يحدث فى إنجلترا. ففى حالة هذه الأخيرة ظهر فى أواسط القرن أول ممثلى الانتلجنسيا "غير المرتبطة"، "المستقلة التفكير"، بظهور رسكين وجون استورت مل وهكسلى وجورج إليوت وأنصارهم. ولكن الأمر لم تكن له فى ذلك الوقت أية صلة بالتحول إلى ثورة بروليتارية، أو بتكوين "حركة بوهيمية". فقد استمر الارتباط بالطبقة الوسطى فى إنجلترا على درجة من الوثوق كانت فيها الانتلجنسيا تفضل أن تجد ملجأ فى "النزعة الأخلاقية الأرستقراطية"[1] على أن تقف فى جبهة واحدة مع الجماهير العريضة. وحتى "جورج إليوت" ذاتها كانت تنظر إلى المشكلة التى كانت فى حقيقتها مشكلة اجتماعية، على أنها مشكلة نفسية وأخلاقية فى أساسها، وكانت تلتمس فى علم النفس إجابة عن الأسئلة التى لا يمكن أن يجيب عنها إلا علم الاجتماع. وبذلك خرجت عن الطريق الذى أصبحت تسير فيه الآن الرواية الروسية، والذى اكتمل تحققها فيه.

إن الرواية الروسية هى فى أساسها من خلق الانتلجنسيا الروسية، أى من خلق تلك الصفوة العقلية التى نبذت روسيا الرسمية، وفسرت الأدب على أنه يعنى النقد الاجتماعى قبل كل شيء، والرواية بأنها الرواية "الاجتماعية". ففى روسيا لم تعرف الرواية من حيث هى مجرد تسلية أو مجرد تحليل للشخصيات دون أن تكون لها أية دلالة أو منفعة اجتماعية، إلا بعد بداية العقد الثامن من القرن. فقد كانت

---

[1] Cf. Hans Speier : "Zur Soziologie der buergerl. Inlettigenz in Deutschland." Die Gesellschaft, 1929, II, p. 71 .

البلاد فى حالة من الغليان العنيف، وبلغ الوعى السياسى والاجتماعى لدى جمهور القراء درجة من النمو أصبح من المستحيل معها أن يظهر فيها مبدأ مثل "الفن لأجل الفن". وكان مفهوم الانتلجنسيا فى روسيا مرتبطا دائما بمفهوم النشاط الإيجابى، وكان ارتباطها بالمعارضة الديمقراطية أوثق بكثير مما كان فى الغرب. ولا يمكن بأى معنى أن يحسب الوطنيون المحافظون ضمن هذه الانتلجنسيا المكافحة التى تكون فئة مقفلة على نفسها[1]، بل أن أعظم أقطاب الرواية الروسية؛ مثل "ديستويفسكى"، "وتولستوى"، لا ينتميان إليها إلا إلى مدى محدود، ومع ذلك فإنهما قد تأثرا إلى حد بعيد، فى موقفهما النقدى من المجتمع، بطريقة تفكير الانتلجنسيا، وأسهما بفنهما فى عملها الهادم، على الرغم من أنهما رفضا، على المستوى الشخصى، أن تكون لهما أية صلة بهذا العمل[2].

لقد ظهر الأدب الروسى الحديث كله من روح المعارضة. فهو يدين بعصره الذهبى الأول لأوجه النشاط الأدبى لطبقة السادة أو الأعيان التقدمية، ذات النزعة العالمية، التى كانت تسعى إلى نشر أفكار التنوير والديمقراطية، فى مقابل النزعة الاستبدادية لدى القياصرة. ففى عصر بوشكين كانت طبقة النبلاء المتحررة، الميالة إلى الأفكار الغربية، هى الطبقة المثقفة الوحيدة فى المجتمع الروسى. صحيح أن ظهور الرأسمالية التجارية والصناعية أدى إلى انضمام عدد كبير من الفنيين والمحامين والصحفيين إلى طبقة المشتغلين بالمهن الذهنية، وهى الطبقة التى كان قوامها قبل ذلك يتألف من الموظفين والأطباء[3]، ولكن الإنتاج الأدبى ظل فى أيدى الضباط الأرستقراطيين الذين دفعهم عدم رضائهم بمهنتهم إلى أن يأملوا فى العالم البورجوازى الحر أكثر مما كانوا يأملونه فى الإقطاع المتداعى فى عصرهم[4]. وقد نجحت الرجعية، التى هامت بقوة متجددة بعد هزيمة حركة الديسمبريين (Decembrists) فى تفريق الثوار. ولكنها لم تنجح فى الحيلولة دون تكوين طليعة

---

[1] D.S. Mirsky : Contemp. Russian Lit., 1926, pp. 42 – 3.
[2] D.S. Mirsky : A Hist. Of Russian Lit., 1927, pp. 231, 322 .
[3] M.N. Pokrovsky : Brief Hist. Of Russia, I, 1933, p. 144.
[4] D.S. Mirsky : Russia. A Social History, 1931, p. 199.

سياسية وأدبية جديدة – هى الانتلجنسيا. وبظهور هذه الطبقة المثقفة انتهى عهد سيطرة طبقة النبلاء على الأدب الروسى، وهى السيطرة التى كانت كاملة حتى نهاية العقد الثامن. وكان موت "بوشكين" إيذانًا بنهاية عهد : إذ انتقلت الزعامة الفكرية إلى أيدى الانتلجنسيا، وظلت على هذا النحو حتى الثورة البلشفية[1].

ولقد كانت الصفوة المثقفة الجديدة جماعة مختلطة، تتألف من عناصر من النبلاء وعناصر شعبية، مستمدة من المنفصلين عن طبقتهم، سواء أكانت طبقتهم هذه عليا أم دنيا. فأفرادها كانوا من جهة "نبلاء ذوى ضمير حى"، تقترب نظرتهم العامة إلى حد ما من نظرة "الديسمبريين"، كما كانوا من جهة أخرى أبناء أصحاب حوانيت، وموظفين صغارا، وقساوسة للمدن، وأرقاء محررين كانوا يوصفون عادة بأنهم "أناس من أصل مختلط"، يحيا معظمهم حياة "الفنانين المتحررين" غير المستقرة، كما كان منهم طلبة ومعلمو خصوصيون وصحفيون. ولقد كانت هذه العناصر الشعبية، حتى أواسط القرن، أقلية بالنسبة إلى النبلاء، ولكن عددهم أخذ يزداد بالتدريج، وانتهى بهم الأمر إلى التفوق على كل العناصر الأخرى فى الانتلجنسيا. وكان أهم دور فى النمط الجديد هو ذلك الذى يقوم به أبناء القساوسة، الذين أدت بهم العداوة الطبيعية بين الأب والابن إلى أن يكونوا أقوى فئات الانتلجنسيا تعبيرا عن المعتقدات المضادة للدين والتراث. فكانوا يقومون بنفس الوظيفة التى كان يقوم بها أبناء رجال الدين فى أوربا فى القرن الثامن عشر، التى كان الموقف فيها مشابهًا للموقف السائد فى روسيا قبل الثورة. ومن هنا لم يكن من قبيل المصادفة أن يكون اثنان من أهم رواد العقلانية الروسية، وهما "تشيرنيشفسكى Chernyshevsky " و"دبروليوبوف Dobrolyubov "، من أبناء القساوسة وأن يكونا قد انبثقا من بين سكان الطبقة الوسطى فى المدن التجارية الكبرى.

ولقد كانت جامعة موسكو، بما فيها من اتحادات طلابية وجمعيات ثقافية، مركز الانتلجنسيا الجديدة المقتلعة من جذورها الطبقية. ويدل التضاد بين الحى القديم، البالى، الباحث عن اللذة، بما فيه من موظفين كبار وقادة جيش،

[1] Janko Lavrin : Pushkin and Russian Literature, 1947, p. 198.

وبـين المديـنة الجامعـية الجديدة، بشبابها المتحمس المتعطش إلى المعرفة ، على أصل التغير الثقافى الذى أخذ يطرأ الآن[1]. فقد كان الطالب الفقير، المعتمد على ذاته، هو أنمـوذج الانتلجنسـيا الجديدة، مثلما كان الضابط النبيل فى الحرب هو ممثل الصفوة المثقفة القديمة. ومع ذلك فإن المجتمع الثقافى فى موسكو ظل محتفظًا بطابعه نصف الأرسـتقراطى وقـتًا مـا، وظلـت المناقشـات الفلسـفية تـدور فـى معظم الأحيان داخل الصـالونات حتى نهاية "الأربعينات"[2]، ولكن هذه الصالونات لم تعد مقفلة على فئة محـددة، وأخـذت تفقـد بالـتدريج أهميـتها السـابقة. وفـى الستينات اكتمل اصطباغ الأدب بالصـبغة الديمقراطـية وتكويـن الانتلجنسـيا الجديـدة. وبعـد تحرير الفلاحين اتسـع نطـاق الانتلجنسـيا اتسـاعا كبيرا بانضمام جماهير غفيرة إليها من بين صفوف طـبقة النـبلاء الدنـيا التى أصابها الفقر، ولكن العناصر الجديدة لم تغير من التركيب الداخـلى لهـذه الفـئة. واضـطر مـلاك الأرض الذيـن حـل بهـم الخراب إلى الاشتغال بالأعمـال العقلـية، والتكيف مع طبيعة حياة الانتلجنسيا البورجوازية لكى يستطيعوا إعالـة أنفسـهم، ومـع ذلـك ينـبغى أن يلاحـظ أن تحولهم هذا لم يكن مؤديًا فقط إلى زيـادة عـدد المـتأثرين بالـثقافة الغربية، من أصحاب الآراء التقدمية العالمية، بل زاد أيضًـا بـنفس المقـدار، وربما بمقدار أعظم، من عدد أنصار القومية السلافية، مما أدى إلى إيجاد نوع من التوازن بين الجماعتين.

ولقـد كـان رد الفعل الذهنى الذى أثارته عقلانية الانتلجنسيا المتأثرة بطريقة الـتفكير الغربـية مـناظرًا للـنزعة التاريخية الرومانتيكية والنزعة التقليدية التى كانت تمـثل رد فعـل أوروبـا الغربـية على الثورة الفرنسية قبل ذلك بنصف قرن. فالقوميون السلاف هم الورثة العقليون غير المباشرين، وغير الواعين فى معظم الأحيان، لبيرك Bruke ودى بونـال de Bonald ودى ميستر، وهيردر، وهامان وميزر Moeser وآدام مولـر، كمـا أن أنصـار الفكـر الغربى هـم تلامـيذ فولـتير والموسـوعيين والمثالية الألمانـية، وفـيما بعـد، تلاميذ الاشتراكيين من أمثال سان سيمون وفوربيه وكانت من جهـة، وتلامـيذ المـاديين مـن أمثال فوربرياخ وبوشنر Buechner وفوجت Vogt

---

[1] D.S. Mirsky : A Hist. Of Russian Lit., pp. 203 – 4 .

[2] Ibid., p. 282 .

ومولشوت Moleschott " من جهة أخرى. ولقد كان الأولون، على خلاف أنصار الفكر الغربي من دعاة التحرر الفكري العالمي الإلحادي، يؤكدون قيمة التقاليد القومية والدينية، ويجهرون بإيمانهم الصوفي بالفلاح الروسي، وولائهم للكنيسة الأرثوذكسية. وقد أعلنوا، على عكس الاتجاه العقلاني والوضعي — إنهم مؤمنون بفكرة لا عقلية هي فكرة النمو التاريخي "العضوي". وكانوا يصورون الروسيا القديمة، "بمسيحيتها الأصيلة" وتحررها من الروح الفردية الغربية، على أنها المثل الأعلى والخلاص النهائي لأوربا، تماما كما كان أنصار الفكر الغربي يرون من جانبهم أن المثل الأعلى للروسيا وخلاصها ليس إلا الاقتداء بأوروبا. والواقع أن روح القومية السلافية ذاتها قديمة جدا، بل هي أقدم حتى من حركة مقاومة إصلاحات بطرس الأكبر، ولكنها لم تبدأ وجودها الرسمي إلا بالصراع ضد بيلنسكى Belinsky وعلى أية حال فإن الحركة تدين بحماستها وبرنامجها المحدد للمعارضة التي وقفت في وجه "رجال الأربعينات". ولقد كان زعماء هذه الحركة القومية السلافية الواضحة نظريًا، والمحددة ببرنامج واع — كانوا في البداية ملاكًا أرستقراطيين للأرض في أغلب الأحيان، وكانوا لا يزالون يعيشون في ظل الأوضاع الإقطاعية القديمة، ويخفون نزعتهم السياسية والاجتماعية المحافظة، وراء قناع من أيديولوجية "روسيا الغالية" و"الرسالة المقدسة للشعوب السلافية". ولم تكن عبادة التقاليد القومية عندهم أكثر من وسيلة لمكافحة التقدمية التي ينادي بها أنصار الثقافة الغربية، كما لم يكن تحمسهم للفلاح الروسي، على طريقة روسو الرومانتيكية، سوى الشكل الأيديولوجي لمحاولتهم التمسك بالأوضاع الإقطاعية الأبوية القديمة.

ومع ذلك فإن حركة القومية السلافية ليست مرادفة تمامًا للرجعية والروح المحافظة. فقد كان هناك أصدقاء حقيقيون عديدون للشعب من بين القوميين السلاف، مثلما كان هناك أعداء عديدون للديمقراطية من بين أنصار الفكر الغربي. ومن المعروف أن هيرزن Herzen نفسه كانت عنده تحفظات معينة على النظم الديمقراطية الغربية. وعلى أية حال فإن القوميين السلاف الأوائل كانوا خصومًا للأوتوقراطية القيصرية، وهاجموا حكومة نقولا الأول. وصحيح أن القوميين السلاف

المتأخرين قد اتخذوا موقفا أكثر إيجابية نحو النظام القيصرى، وهو موقف تؤلف فكرته جزءا لا يتجزأ من نظريتهم السياسية وفلسفتهم فى التاريخ، ولكن ظل يوجد من بين مؤيديهم أشخاص ديمقراطيون. والواقع أن من الواجب تقسيم الحركة القومية السلافية بأسرها إلى مرحلتين، كما أن هناك جيلين مختلفين من أنصار الفكر الغربى. فكما تطورت النزعة الإصلاحية والعقلانية فى الأربعينات إلى الاشتراكية والمادية فى الستينات والسبعينات، كذلك تحولت حركة القومية السلافية عند ملاك الأرض الإقطاعيين إلى حركة الجامعة السلافية Pan - Slavism وحركة الشعبيين Populism عند دانيلفسكى Danilevsky وجريجوريف Grigoriev ودستويفسكى. وأصبح الاتجاه الديمقراطى الأحدث عهدا مضادا تماما للاتجاه الأرستقراطى الأسبق[1]. وبعد تحرير الفلاحين انفصل كثير من الكتاب القدامى عن المثقفين ذوى النزعة الغربية، وانضموا إلى القوميين، بحيث لم يعد من الممكن تأكيد أن "الأدب المحافظ أضعف إلى حد ملحوظ من الأدب التقدمى، من حيث الكم والكيف معًا"[2].

عند هذه المرحلة أصبح الاختلاف بين القوميين السلاف وبين أنصار الفكر الغربى ينحصر فى طرق كفاحهم أكثر مما ينحصر فى أهدافهم . فقد أصبحت روسيا المثقفة كلها تأخذ "بالفكرة السلافية"، وصار كل المثقفين وطنيين ودعاة "للرسالة الروسية المقدسة"، وكانوا "يركعون فى عبادة صوفية خاشعة أمام فراء الغنم الروسى"، ويدرسون الروح الروسية، ويشعرون بحماسة متزايدة نحو "الشعر الاثنوجرافى". وكانت عبارة بطرس الأكبر "إننا نحتاج إلى أوروبا لمدة بضع عشرات من السنين، وبعد ذلك سنتمكن من أن ندير ظهرنا لها" لا تزال تتفق مع آراء معظم المصلحين، بل أن نفس لفظ narod الذى يعنى "الشعب، والأمة" معًا، جعل من الممكن محو التفرقة بين الديمقراطيين والقوميين[3]. وأهم سبب ينبغى أن تعزى إليه الميول السلافية لدى التقدميين المتحررين هو أن الروسيين، الذين كانوا لا يزالون فى

---

[1] Ibid., p. 204.

[2] Th. G. Massaryk : The Spirit of Russia, 1919, I, p. 148 .

[3] تورجنيف. فى رسالة إلى هرزن بتاريخ ٨ نوفمبر ١٩٦٢ .

المراحل الأولى للرأسمالية، كانوا أشد تجانسا بكثير من حيث هم أمة، أعنى أقل انقسامًا بفعل الفوارق الطبقية من شعوب الغرب. فكل الصفوة المثقفة فى روسيا كانت فى نظرتها العامة متأثرة "بروسو"، وكانت معادية، بدرجات متفاوتة، للفن والثقافة المعقدة، وكانت تشعر بأن التراث الثقافى للغرب، وللعصر الكلاسيكى القديم، ولكنيسة روما، ومدرسة العصور الوسطى، وعصر النهضة، والإصلاح الدينى، بل والنزعة الفردية الحديثة إلى حد ما، والنزعة العلمية والجمالية، كل هذه عقبات فى طريق تحقيق أهدافها الخاصة[1]. وهكذا فإن النزعة النفعية الجمالية عند بيلنسكى، وتشرنيشفسكى، وبيزاريف، لم تكن تقل عداء للتراث عن اتجاه تولستوى المعادى للفن. بل أن الأدوار لم تكن موزعة بدقة بين أنصار الفكر الغربى وبين القوميين السلاف فى النزاع الهائل بين النزعة الذاتية والنزعة الموضوعية، وبين الروح الفردية والروح الجماعية، والحرية والسلطة، على الرغم من أنصار الفكر الغربى كانوا يميلون بالطبع إلى المثل الأعلى التحررى، على حين أن القوميين السلاف كانوا أميل إلى المثل الأعلى القائم على احترام السلطة. ولكن بيلنسكى وهيرزز صارعا فى صدد مشكلة الحرية الفردية بنفس الروح اليائسة، بل فى كثير من الأحيان بنفس الطريقة العاجزة، التى كان يصارع بها دستويفسكى أو تولستوى بالنسبة لهذه المشكلة ذاتها. والواقع أن كل البحث النظرى الفلسفى عند الروس يدور حول هذه المشكلة، كما أن خطر النسبية الأخلاقية، وشبح الفوضوية، والقلق من الجريمة، يشغل كل المفكرين الروس ويخيفهم. ولقد كانت المشكلة الأوروبية الكبرى الحاسمة — مشكلة اغتراب الفرد عن المجتمع، وعزلة الإنسان الحديث ووحشته — تتخذ فى نظر الروس طابع مشكلة الحرية. ولم يحدث فى أى مكان أن عاش المفكرون هذه المشكلة على نحو أعمق وأشد تأصلاً مما عاشها الروس، كما أن أحدًا لم يضطرب بها مثلهم، ولم يشعر أحد بالجزع إزاء المسئولية التى تنطوى عليها محاولة حلها بقدر ما شعر تولستوى ودستويفسكى. ذلك لأن بطل "ذكريات من العالم الأدنى"، وكذلك راسكولنيكوف وكيريلوف وإيفان كارامازوف — كل هؤلاء يصارعون هذه المشكلة، وكلهم يكافحون

[1] E.H. Carr : Dostoevsky, 1931, p. 268 .

ضد خطر السقوط فى غياهب الحرية غير المقيدة، والاختيار الفردى، والأنانية. ولم يكن دستويفسكى يهدف من رفضه للفردية، ونقده لأوروبا العقلانية والمادية، وتمجيده للتضامن والحب الإنسانى، إلا إلى الحيلولة دون تطور لابد أن يؤدى حتمًا إلى نزعة فلوبير التقدمية. فقد كانت الرواية الغربية تنتهى بوصف الفرد المغترب عن المجتمع، الذى ينهار تحت وطأة عزلته، أما الرواية الروسية فتصور، من البداية إلى النهاية، الصراع ضد الشياطين التى تحض الفرد على التمرد على العالم والمجتمع الذى يكونه إخوته فى الإنسانية. وهذا الفارق كفيل بتفسير الطابع الإشكالى لشخصيات مثل راسكولنيكوف وإيفان كارامازوف عند دستويفسكى، أو بيير بيزوخوف وليفين عند تولستوى، وبتفسير دعوة هؤلاء الكتاب إلى الحب والإيمان، بل إنه كفيل بتفسير ذلك الطابع المميز للأدب الروسى كله، والذى يجعلنا نشعر بأن هذا الأدب يحمل رسالة مقدسة.

والواقع أن الرواية الروسية أشد تحيزا بكثير لغايات محددة من الرواية فى أوروبا الغربية. ذلك لأن المشكلات الاجتماعية تحتل فيها مكانًا أكبر، وموقعًا أهم بكثير، فضلاً عن أنها ظلت محتفظة بمركز الصدارة مدة أطول، ودون منافس، إلى حد يزيد عما كان حادثًا فى الأدب الغربى. ولقد كان الارتباط بالمسائل السياسية والاجتماعية الجارية أوثق منذ البداية، فى حالة الأدب الروسى منه فى أعمال الكتاب الفرنسيين والإنجليز فى الفترة نفسها. ففى روسيا لم يكن الحكم المطلق يترك للطاقات الذهنية أية فرصة لممارسة نشاطها إلا من خلال الأدب، وكانت الرقابة تؤدى إلى حصر النقد الاجتماعى فى المجالات الأدبية، التى كانت هى المتنفس الوحيد لهذا النقد[1]. وهكذا اكتسبت الرواية بوصفها النوع الأدبى الذى يتمثل فيه النقد الاجتماعى بمعناه الصحيح، طابعًا إيجابيًا، تعليميًا، بل تنبؤيًا. لم تكتسبه فى الغرب قط، وظل الكتاب الروس هم معلمى شعبهم وأنبياءه، فى الوقت الذى كان فيه أدباء الغرب ينحدرون إلى مستوى السلبية والعزلة المطلقة. والواقع أن القرن التاسع عشر كان هو عصر التنوير بالنسبة إلى الروس؛ وهم قد ظلوا محتفظين

---

[1] D.S. Mirsky : A Hist. Of Russian Lit., p. 219.

بحماسة سنوات ما قبل الثورة وتفاؤلها لمدة قرن كامل بعد شعوب الغرب. ولم تجرب روسيا خيبة الأمل التى عانتها الشعوب الأوروبية بعد ثوراتها التى شوهت وهزمت غدرا، ولم يكن يوجد لديها أثر لذلك العناء الذى تملك فرنسا وإنجلترا بعد ١٨٤٨. وكانت قلة خبرة الأمة الشابة، وعدم انهزام مثاليتها الاجتماعية، هى التى أدت إلى بقاء الرواية ذات النزعة الطبيعية فى حالة من النضارة المباشرة بمستقبل باهر فى روسيا، فى الوقت الذى كانت فيه النزعة الطبيعية قد بدأت تتحول إلى نزعة انطباعية سلبية فى فرنسا وإنجلترا. فالأدب الروسى كان قد انتقل من يد طبقة النبلاء المتعبة العاثرة الحظ إلى يد طبقة صاعدة، فى نفس الوقت الذى كانت فيه الصفوة البورجوازية المثقفة فى الغرب قد أصبحت منهوكة القوى، وشعرت بأنها مهددة بالقوة الصاعدة من أدنى. ومن هنا تمكن الأدب الروسى من التغلب على ذلك السأم من الحياة، الذى كان قد بدأ يظهر فى كتابات النبلاء ذوى الميول الرومانتيكية، بل ومن التغلب أيضًا على روح الاستسلام والشك التى تسود الأدب الغربى الحديث. فالرواية الروسية، بالرغم من بعض ألوانها القاتمة، إنما هى تعبير عن روح تفاؤلية لا تقهر، ودليل على الإيمان بمستقبل روسيا والجنس البشرى، وهى قد كانت ولاتزال، تستلهم روحا إيجابية عامرة بالأمل، وحنينا دينيًا إلى الخلاص، ويقينًا من إمكان تحقيقه. ولا يتخذ التعبير عن هذا التفاؤل مظهر الأحلام التى تتحقق فيها الأمانى، أو "النهايات السعيدة" الرخيصة بأية حال، بل يتخذ مظهر الإيمان المؤكد بأن الآلام والتضحيات البشرية لها دلالتها، ولا يمكن أن تضيع عبثًا. فأعمال كبار الروائيين الروس تنتهىéâ كلها تقريبًا بروح مفعمة بالعزاء، وإن كانت نهاياتها حزينة جدا فى كثير من الأحيان، وهى أكثر جدية من روايات الكتاب الفرنسيين، ولكنها لا تعادلها أبدًا فى مرارتها، أو فى بأسها.

والواقع أن معجزة الرواية الروسية تنحصر فى أنها، برغم حداثتها لم تقتصر على الوصول إلى أعلى القمم التى بلغتها الرواية الفرنسية والإنجليزية. بل تفوقت عليهما، وأصبحت تمثل أشد الأنواع الأدبية تقدمية وقوة فى ذلك العصر. والحق أن الأدب الغربى كله فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ليبدو هامدا راكدا لو قورن بأعمال دستويفسكى وتولستوى. فأنا كارنينا، والأخوة كارامازوف،

تمثل قمة النزعة الطبيعية الأوروبية، وهما تلخصان الإنجازات النفسية للرواية الفرنسية والإنجليزية وتتجاوزانها دون أن تفقدا لحظة واحدة إحساسهما بالعلاقات الهائلة التى تتجاوز النطاق الفردى فى الحياة. وكما أن الرواية الاجتماعية قد اكتملت عند بلزاك، والرواية التربوية عند فلوبير، ورواية المغامرات عند ديكنز. فكذلك دخلت الرواية النفسية مرحلة النضج التام عند دستويفسكى وتولستوى. فهذان الروائيان يمثلان نهاية التطور الذى بدأ، من جهة، فى الرواية العاطفية عند روسو ورتشاردسن وجوته، وبدأ من جهة أخرى فى الرواية التحليلية عند ماريفو وبنجامين كونستانت وستاندال. وقد بدأ علم النفس الحديث بوصف التمزق الداخلى للنفس البشرية، وبوصف الشقاق الذى لا يمكن رده ببساطة إلى صراع داخلى محدد. صحيح أن أنتيجونا كانت من قبل موزعة بين الواجب والهوى، وأن أبطال كورنى يمكن أن يقال عنهم أنهم لم يعرفوا شيئًا سوى هذا الصراع. كذلك جعل شيكسبير من تردد البطل موضوعًا رئيسيًا للدراما. ولكن عوامل الكبت، فى حالة شيكسبير. ليست مستمدة من دافع أخلاقى فحسب، كما هى الحال عند سوفوكليس وكورنى. بل أيضًا من الأعصاب، أى من مجال فى النفس البشرية لا يمكن الوعى به أو التحكم فيه. ومع ذلك فإن الميول النفسية المتعارضة تظل تبدو منفصلة بعضها عن البعض، ويتخذ الحكم الأخلاقى للشخصيات على دوافعها الخاصة طابعًا متسقًا واضح المعالم كل الوضوح. وأقصى ما يمكن أن يقال عنها هو أنها تتأرجح فى الانقياد أخلاقيًا لجانب أو آخر من هذه الدوافع. ولم يبدأ تفكك الشخصية، الذى يمضى فيه الصراع الانفعالى إلى حد لا يعود معه الفرد يدرك بوضوح دوافعه الخاصة. ويغدو معه مشكلة فى نظر نفسه، إلا فى بداية القرن الماضى. فقد أدى الجمع بين الرأسمالية الحديثة وبين الرومانتيكية، واغتراب الفرد عن المجتمع، إلى بعث الشعور بالشقاق الروحى أولاً، وبالتالى إلى توليد الشخصية الإشكالية الحديثة. لقد كانت المتناقضات النفسية عند شيكسبير، وعند كتاب العصر الإليزابيثى فى أغلب الأحيان أمورا ممتنعة. وهى تمثل مرحلة فى التطور تسبق التركيب الذى توصلت إليه النزعة الكلاسيكية. وبعبارة أخرى فإن كتاب الدراما لم يكونوا قد تعلموا بعد بالتجربة كيف يرسمون شخصيات تسلك على نحو مطرد متسق، كما أنهم لم يكونوا

يعلقون أهمية خاصة على تجانس الصورة الكلية. أما الشخصيات غير المتسقة فى الأدب الرومانتيكى فهى تعبير عن رد فعل واع مؤكد بطريقة متعمدة، على عقلانية نظرة العصر الكلاسيكى الجديد إلى النفس البشرية. فقد كانت الشخصيات الوحشية الغريبة تفضل لأن المشاعر الغامضة المضطربة كانت تعد أكثر أصالة وصدقًا من المنهجى المتسق. وكان أوضح تعبير عن الذهن الذى يدخل فى شقاق مع ذاته ولا يعود من الممكن رده إلى أية وحدة معقولة (وهو فى الوقت ذاته تعبير ساذج إلى حد ما) هو فكرة الازدواج (double) ، التى اقتبسها "دستويفسكى" عن الرومانتيكيين بوصفها شرطا دائمًا لرسم الشخصيات، والتى احتفظ بها إلى النهاية.

ومع ذلك فإن الصراع ضد الرومانتيكية، والتأرجح الدائم بين الموقفين الرومانتيكى والمضاد للرومانتيكى، هو وحده الذى أدى إلى التفكك المطلق لوحدة الشخصية، أعنى ذلك الانحلال الذى لا يقتصر على عدم تماسك عناصر النفس البشرية، بل يتمثل أيضًا فى تبدلها وتحولها الدائم وإعادة تقويمها وتفسيرها باستمرار. فعند "ستاندال"، الذى كان هو بداية هذه المرحلة، نرى المكونات المختلفة للنفس وهى تغير طبيعتها أمام أعيننا. وأصبح معيار النظرة النفسية المقبولة هو أن يتخذ فيها وصف أية حال روحية طابعا مؤقتًا، وأن تكون المواقف الروحية ذات طابع غير محدد المعالم، ولم يعد يحكم على أية صورة للنفس البشرية بأنها طريقة تستحق الاهتمام من الناحية الفنية إلا إذا كانت صورة متنوعة الألوان متعددة الجوانب. أما المرحلة الأخيرة فى هذا التطور فقد تم بلوغها فى شخصيات "دستويفسكى"، التى هى شخصيات لا عقلية تماما، يستحيل التنبؤ بسلوكها. فقد أصبح المعيار النفسى السائد الآن هو ذلك الجانب الذى يعبر عنه قولنا "إنك لست على ما تبدو عليه"، وأصبح ما هو غريب غامض شيطانى غير مفهوم فى الإنسان هو الذى يعد- من الآن فصاعدا، الشرط الضرورى لدلالته النفسية. والحق أننا لو قارنا شخصيات الأدب الأقدم عهدًا بشخصيات دستويفسكى، لبدت على الدوام خيالية غير محددة المعالم. وبطبيعة الحال فنحن نعلم اليوم أن سيكولوجية "دستويفسكى" ذاتها كانت لا تزال حافلة بالسمات التقليدية، وإنها تستغل بقايا الفجاجة الرومانتيكية والنزعة البايرونية (نسبة إلى بايرون) إلى أقصى حد. ونحن ندرك أن

دستويفسكى ليس بداية بل نهاية، وأنه برغم كل أصالته وغزارة إنتاجه، لم يكن ليرفض على الإطلاق أن يستفيد من إنجازات الرواية النفسية الأوروبية الغربية وينميها باطراد.

لقد اكتشف "دستويفسكى" أهم مبدأ فى علم النفس الحديث: وأعنى به ازدواج اتجاه المشاعر، والطبيعة المنقسمة لكل الاتجاهات الروحية، التى تعبر عن نفسها فى أشكال مبالغ فيها، مفرطة فى طابعها الاستعراضى. فشخصياته لا تقتصر على الجمع بين الحب والكراهية، بل تجمع أيضًا بين الكبرياء والمذلة، والغرور والتواضع، والقسوة وتعذيب الذات، والحنين إلى ما هو رفيع جليل، و"الحنين إلى القذارة". وهو يجمع بين شخصيات مثل راسكولنيكروف وسفيدريجايلوف، بل مثل ميشكين وروجوجين، وإيفان كارامازوف وسميردياكوف، بوصفها مظاهر متنوعة لمبدأ واحد. فكل دافع، وكل إحساس، وكل فكرة، تولد نقيضها بمجرد أن تنبثق من وعى هؤلاء الناس. أن أبطال دستويفسكى يواجهون دائمًا اختيارا بين طريقين يتعين عليهم الاختيار بينهما، ولكنهم لا يستطيعون ذلك، ومن هنا كان تفكيرهم وتحليلهم الذاتى ونقدهم الذاتى ثورة دائمة وغضبًا دائمًا على أنفسهم. وإن حكاية الخنزير الذى يسيطر عليه الشر لتشير إلى كل الناس الذين يصفهم فى رواياته، لا إلى شخصيات رواية "المجذوب" فحسب. فرواياته تحدث عشية يوم القيام، وكل شىء فيها يتسم بأشد حالات التوتر المخيف، والرعب المميت، والفوضى الجامحة، وكل شىء ينتظر أن يتطهر، ويطمئن، ويصل إلى الخلاص بفضل معجزة، ينتظر حلا لا يرتكز على قوة الذهن وحدته وديالكتيك العقل، بل على التخلى عن هذه القوة والتضحية بالعقل. ففكرة الانتحار العقلى التى يدافع عنها "دستويفسكى" تعبر عن كل ما فى فلسفته من طابع مثير للشك والتساءل، إذ أنه يحاول فى فلسفته هذه أن يحل مشكلات حقيقية، وأسئلة مطروحة على نحو صحيح بطريقة غير حقيقية ولا عقلية تماما.

إن "دستويفسكى" ليدين بعمق نظرته النفسية ودقتها إلى شدة معاناته للطابع الإشكالى الذى يتخذه المثقف الحديث، على حين أن سذاجة فلسفته الأخلاقية ترجع إلى محاولاته الهروبية المضادة للعقل، وإلى خيانته للتفكير العقلى.

وعجـزه عـن مقاومـة إغـراءات الرومانتيكـية والمثالية التجريدية. فهناك وحدة فكرية تجمـع بـين نزعـته القومـية الصوفية، وبين تمسكه بالدين، وبين أخلاقه الحدسية، ومـن الواضح إن أصل هذه الاتجاهات كلها تجربة واحدة وصدمة روحية واحدة. فقد كان "دستويفسكى" ينتمى فى شبابه إلى الجماعات التقدمية الثورية، وكان عضوا فى تلـك الحلقـة ذات المـيول الاشـتراكية، المحيطة ببيتراشفسكى Peterachevsky ، فحكـم علـيه بـالإعدام للـدور الـذى قـام بـه فـى هـذه الحلقـة، وبعـد أن تمـت كـل اسـتعدادات الإعـدام، عفى عنه وأرسل إلى سيبريا. ويبدو أن هذه التجربة، وسنوات السـجن، قـد حطمـت ثوريـته. فعـندما عـاد إلى سـانت بطرسـبرج، بعد غيبة عشرة أعـوام، لم يعـد اشـتراكيًا أو ثوريًـا، وإن كـان قـد ظـل عـندئذ بعـيدا كـل البعد عن صـوفيته السياسـية والدينـية المـتأخرة. ولقـد كانت حالة الحرمان العظيمة فى الفترة التالية، ومرضه الذى أخذ يزداد سوءا، وتشرده فى أوروبا، كان ذلك وحده هو الذى نجـح فـى كسر شوكة مقاومته نهائيًا. فقد أصبح مؤلف "الجريمة والعقاب" و"الأخوة كارامـازوف" هـو وحده الذى أصبح مدافعًا متحمسًا عن السلطات الكنسية والدنيوية، وداعـية إلى العقـيدة الوضـعية الجـامدة. ولم يـتحول دستويفسـكى إلى ذلـك الواعـظ الأخلاقـى، والصـوفى، والرجعى، الذى يصفه به الكثيرون وصفا إجماليًا شاملاً، إلا فـى سـنواته المـتأخرة[1]. ولكـن حـتى عـلى الرغم من هذا التحفظ، فليس من السهل تصنيفه سياسيًا. فنقده للاشتراكية كان هراء محضا، ومع ذلك فإن العالم الذى يصفه يصرخ مطالبًا بالاشتراكية، وبتخليص البشر من الفقر والمذلة، ولابد للمرء، فى حالته بـدوره، مـن أن يـتحدث عـن "انتصـار الواقعـية" عـلى السياسـى الفـنان ذى الرؤيا الواضـحة، والعقلـية الواقعـية، عـلى السياسى الرومانتيكى المذعور. ولكن الموقف فى حالـة دستويفسـكى أعقـد بكثير منه فى حالة بلزاك. ففى فنه تعاطف وتضامن عميق مـع "المستضعفين والمقهورين"، يفتقر إليه بلزاك تماما، وفى أعماله شىء يوحى بأنه يدافـع عـن النبل فى الفقر، وإن كانت رواياته تتضمن عناصر كثيرة عن الفقراء مبنية عـلى التقالـيد الأدبـية وحدهـا، وعـلى نمط رومانتيكى متكرر. ولكن أقل ما يقال عن

[1] E. H. Carr, op. cit., pp. 281 ff.

دستويفسكى هو أنه واحد من الكتاب الأصلاء القلائل الذين كتبوا عن الفقر، إذ أنه لم يكن يكتب بدافع التعاطف مع الفقراء فحسب، مثل جورج ساند أو أوجين سو، أو نتيجة لذكريات غامضة، مثل ديكنز، بل كان يكتب بوصفه شخصًا قضى معظم حياته فى عوز، وكان يعانى بالفعل آلام الجوع الشديد من آن لآخر. ولهذا فإن دستويفسكى، حتى عندما يتحدث عن مشكلاته الدينية والأخلاقية، يترك فى النفس انطباعًا أكثر إثارة وحفزا على الثورة من جورج ساند وديكنز عندما يتحدثان عن التعاسة الاقتصادية والظلم الاجتماعى فى عصرهما. ولكنه لم يكن متحدثا بلسان الجماهير الثورية بأى معنى من المعانى. فعلى الرغم تمجيده "للشعب"، ومن اعتقاداته السلافية القومية، فإنه لم يكن وثيق الاتصال بالطبقة العاملة الصناعية وبالفلاحين[1]. وهو لم يكن يشعر بأنه ينجذب بحق إلا إلى الطبقة العاملة فى الميدان الثقافى. فهو يسمى نفسه "عاملاً أدبيًا" و"حمار شغل Post - horse " يعمل دائمًا تحت ضغط عقد، ولم يبع طوال حياته أى عمل إلا لقاء الدفع مقدمًا، وكثيرًا ما كان يحدث أن يرسل بداية فصل إلى المطبعة دون أن تكون لديه فكرة عن نهايته. ولقد كان يشكو من أن العمل قد خنقه واستهلكه، وظل يعمل حتى أصبح مخه متبلدا محطمًا. لقد كان يتمنى لو كان يستطيع أن يكتب رواية واحدة كما كان تورجنيف وتولستوى يكتبان أعمالهما. ولكنه يسمى نفسه، بفخر وتحد، "أديبًا"، ويعد نفسه ممثلاً لجيل جديد وطبقة اجتماعية جديدة لم تتح لها من قبل أية فرصة للتعبير عن نفسها فى الأدب. وعلى الرغم من معارضته لأمانى الانتلجنسيا السياسية، فقد كان أول ممثل حقيقى لهذه الطبقة فى تاريخ الرواية الروسية. ذلك لأن جوجول وجونكاروف Goncharov وتورجنيف كانوا لا يزالون يعبرون عن موقف طبقة النبلاء. وإن كانوا قد دافعوا إلى حد ما عن أفكار تقدمية جدا، وكانوا — على النقيض من مصالحهم الطبقية — من بين الرواد الذين ساعدوا على تحول روسيا إلى مجتمع بورجوازى. ولقد كان دستويفسكى ينظر إلى تولستوى، عن حق، على أنه أحد ممثلى "أدب ملاك الأرض" هذا، ووصفه بأنه "مؤرخ الأرستقراطية" الذى يظل

[1] Ibid., pp. 267 – 8.

فـى رواياتـه العظـيمة، ولاسـيما "الحـرب والسـلام"، ملتزما قالب تسجيل الأحداث التى مرت بأسرة اكساكوفيان Aksakovian .

لقـد كـان معظـم أبطـال دستويفسـكى، ولاسـيما راسـكولينكوف وإيفـان كارامازوف، وشاتوف، وكيريلوف، وسيتيبان فيروفنسكى، مثقفين بورجوازيين، وقد بـنى دستوفسـكى تحلـيله للمجـتمع عـلى وجهـة نظرهم — عـلى الـرغم مـن أنه لم يجعـلهم فـى أى وقـت معـبرين عـن موقفه الخاص. ولكن ما يحدد نظرة الكاتب إلى العـالم ليس نوع الجانب الذى ينحاز إليه، بقدر ما هو نوع العيون التى ينظر بها إلى العـالم. فدستويفسـكى يـتأمل المشـكلات الاجتماعية لعصره، وأولها تفتيت المجتمع وتعمـيق الهـوة بـين الطـبقات، مـن وجهـة نظر الانتلجنسيا، ويرى أن الحل هو فى إعـادة الجمـع بـين المـثقفين وبـين الـناس البسـطاء المخلصـين الذيـن أصـبح المثقفون مغتربـين عـنهم. وقـد استعرض تولستوى نفس المشكلة من وجهة نظر طبقة النبلاء، وكانـت آمالـه فـى انـتعاش المجـتمع مبنـية عـلى تحقـيق تفـاهم بـين ملاك الأرض والفلاحـين. فـتفكيره كـان لا يـزال مرتـبطاً بالمفاهـيم الإقطاعـية الأبويـة، وحـتى الشخصـيات الأقرب إلى تحقيق آرائه، وهما ليفين وبيير بيجوكوف، هى على أحسن الفـروض شخصيات تقدم إلى الشعب إحسانًا، وليست شخصيات ديمقراطية حقيقية. أمـا عـالم دستويفسـكى فتسوده ديمقراطية ثقافية كاملة. فجميع شخصياته، الأغنياء مـنها والفقـراء، الأرسـتقراطيين والشـعبيين، تتصـارع مع نفس المشكلات الأخلاقية. والأمير الغنى ميشكين والطالب الفقير راسكولنيكوف يتساويان فى كونهما شريدين لا وطـن لهمـا. ولا طبقة ينتميان إليها، وفى كونهما خارجين عن القانون لا مكان لهما فـى المجتمع البورجوازى الحديث. بل أن جميع أبطاله يقفون إلى حد ما خارج هذا المجـتمع، ويكونـون عالمـا لا طبقـيًا لا تسـوده إلا العلاقـات الروحـية. وهـم فى كل أفعـالهم يصـدرون عـن طبيعـتهم كلها، وعن روحـهم كلها. ويمثلون وسط رتابة العالم الحديـث حقـيقة ذهنـية روحـية مثالـية خيالـية خالصة. وقد كتب دستويفسكى فى "يومـيات كاتـب" يقـول : "ليست لدينا مصالح طبقية، إذ ليست لنا طبقات بالمعنى الدقـيق. كمـا أن الروح الروسية أرحب من الفوارق الطبقية والمصالح الطبقية والقانون الطبقى". والحق أنه لا شىء أدل على طريقته فى التفكير من التناقض بين هذا القول

وبين وعيه باختلافه عن زملائه الأرستقراطيين، وهو الاختلاف الذى يرجع إلى أصل طبقى. فنفس دستويفسكى الذى يرسم مثل هذا الخط الفاصل الحاد بينه وبين ممثلى "أدب ملاك الأرض" ويجعل سبب وجوده ككاتب مبنيًا على نزعته العقلية الشعبية، ينكر وجود الطبقات، ويؤمن بأولوية العلاقات الروحية غير الاجتماعية[1].

ولقد نبه الكثيرون إلى تشابه الموقف الاجتماعى عند كل من دستويفسكى وديكنز. ولوحظ أن أبويهما كانا شخصين ليست لهما جذور ضاربة بعمق فى المجتمع، وأنهما معا عرفا منذ شبابهما الشعور بعدم الأمان الاجتماعى، وإحساس المرء بأنه مقتلع من جذوره[2]. فقد كان دستويفسكى ابن طبيب موظف، وكانت أمه ابنة تاجر. واقتنى أبوه مساحة بسيطة من الأرض الزراعية، وأرسل أبناءه ليتلقوا العلم فى مدرسة لم يكن يلتحق بها إلا أبناء النبلاء. وقد توفيت الأم وهو فى حداثته، وأصبح الأب مدمنًا للخمر، ثم قتله فلاحوه أنفسهم، الذين يقال أنه كان يعاملهم أسوأ معاملة. وعندئذ انحدر دستويفسكى من مستوى اجتماعى محترم نسبيا إلى مستوى العامل الثقافى الأجير، وهو المستوى الذى كان يجذبه تارة وينفره تارة أخرى. ومن الأمور المرجحة تماما أن يكون هناك ارتباط بين نظرة دستويفسكى وديكنز المتناقضة غير الواضحة إلى المجتمع، وبين تأرجح المركز الاجتماعى لأبويهما، ومعاناتهما منذ حداثتهما لتجربة الهبوط فى السلم الاجتماعى.

وأهم ما يتميز به مركز دستويفسكى فى تاريخ الرواية الاجتماعية هو أنه ابتدع أول تصوير واقعى للمدينة الكبرى الحديثة، بسكانها من البورجوازيين الصغار والعمال، وحوانيتها الصغيرة وموظفيها، وطلابها وعاهراتها، وعاطليها ومفلسيها. فباريس كما صورها "بلزاك" كانت لا تزال صحراء رومانتيكية، ومسرحًا لمغامرات خيالية ومقابلات تتم بمعجزة، ومنظرًا مسرحيًا رسم بألوان صارخة متناقضة، وأرض أحلام تعيش فيها الثروات الخيالية والفقر الملفت للنظر جنبًا إلى جنب. أما دستويفسكى فقد رسم صورة المدينة الكبيرة بألوان معتمة حقًا، وصورها مقرا للبؤس

---

[1] Dostoevsky : An Author's Diary, February 1877.

[2] Edmund Wilson : The Wound and the Bow, 1941, p. 50 – Rex Werner : The Cult of Power, 1946, p. 41.

القاتم الشامل. وهو يعرض علينا ما فيها من مبان رسمية قبيحة، وخمارات كئيبة، وغرف مفروشة يسميها غرف "الكفن"، يقضي فيها أبأس ضحايا حياة المدينة الكبيرة أيامهم. كل ذلك له دلالة اجتماعية وأهمية سياسية لا تخطئها العين، ولكن دستويفسكي يحاول أن ينتزع من شخصياته ما فيها من عناصر معتمدة على وضعها الطبقي. فهو يهدم ما بينها من حواجز اقتصادية واجتماعية، ويمزجها كلها سويًا، وكأن هناك بالفعل شيئًا اسمه المصير الإنساني المشترك. وتؤدى نزعته الروحية ونزعته القومية نفس هذه الوظيفة: فهي تخلق أسطورة كائن أخلاقي يحيا حياة منظمة وفقًا لقوانين عليا، تتجاوز الحدود الضيقة للمولد والطبقة والتعليم. ولنلاحظ أن السمات الخاضعة للوضع الطبقي لم تمح في شخصيات جونكاروف وتورجنيف وتولستوى، فلم يغفل هؤلاء الكتاب أو ينسوا لحظة واحدة كون هذه الشخصيات تنتمي إلى طبقة النبلاء أو الطبقة الوسطى أو عامة الشعب. أما دستويفسكى فكثيرًا ما كان يتجاهل هذه الفوارق، بل يبدو أحيانًا كما لو كان يغفلها عمدا. فإذا كان الطابع الطبقي لشخصياته يظهر بالرغم من ذلك، وإذا كنا نشعر بأن مثقفيه، قبل كل شيء، يكونون جماعة اجتماعية محددة بدقة، فإن هذه الحقيقة تعد جزءا من ذلك الانتصار للواقعية الذى يجعل من دستويفسكي ماديًا رغم أنفه.

على أن هذه "المادية" ليست إلا واحدة من الأسس الخفية، التي كانت في كثير من الأحيان لا واعية، والتي كان يرتكز عليها نزوعه إلى المعقولية، ذلك النزوع الذى كان مستحوذا عليه بحق. وكان قوة شيطانية قاهرة تدفعه إلى رد التجربة إلى آخر خيوطها، وإلى تعمق المشاعر حتى دوافعها النهائية، والتفكير في أعماق أبعد وأبعد، وتجربة جميع نتائج الفكر، والهبوط إلى أعمق منابعه اللاشعورية. فأبطال دستويفسكي مفكرون متحمسون، غير هيابين، تتملكهم روح شيطانية، يتصارعون مع أفكارهم وأنظارهم بنفس الروح اليائسة التى كان يتصارع بها أبطال روايات الفروسية مع العمالقة والوحوش. وهم يقاسون، ويقتلون، ويموتون في سبيل أفكار. وما الحياة عندهم إلا مهمة فلسفية، والفكر هو الشاغل الأوحد والدائم في حياتهم، ومضمونها الوحيد. وهم يصارعون وحوشًا حقيقية ضد أفكار مبهمة، لم تولد بعد. لا يمكن حتى الآن إعطاؤها شكلاً محددًا، ويصارعون مشكلات لا يمكن حلها، ولا

يمكن صياغتها. وصحيح أن دستويفسكى لم يكن الروائى الحديث الوحيد الذى عرف كيف يضفى على التجربة الذهنية شكلاً لا يقل فى وضوحه وعينيته عن شكل التجربة الحسية، ولكنه توغل فى ميدان الذهن إلى مجالات لم يطرقها أى واحد قبله. فهو قد اكتشف بعدا جديدا، وعمقا جديدا، وكثافة جديدة للفكر. ومن المؤكد أن هذا الكشف يدين — قبل كل شيء — بمظهر الجدة فيه إلى كون الرومانتيكية قد عودتنا أن نحفظ الأفكار والمشاعر والآراء والانفعالات فى خزانات مقفلة لا ينفذ إليها شيء. وكانت تنظر إلى المشاعر والانفعالات على أنها هى وحدها التى تصلح موضوعات يعالجها الفن[1]. والتجديد الحقيقى فى تكوين دستويفسكى العقلى هو أنه كان رومانتيكيًا فى عالم الفكر، وأن حركة الفكر لها عنده نفس القوة المحركة، ونفس الدافع الانفعالى، ولا أقول المرضى، الذى كان لتدفق المشاعر واندفاعها عند الرومانتيكيين. فالمركب الجامع بين النزعة العقلية والنزعة الرومانتيكية هو تجديد ذو أهمية حاسمة فى فن دستويفسكى، وهو قد أدى إلى ظهور أعظم الأنواع الأدبية تقدمية فى النصف الثانى من القرن الماضى. وكان هذا النوع أصلح الجميع لتلبية حاجات عصره الذى كانت تربطه بالرومانتيكية روابط لا تنفصم، وكان فى الوقت ذاته يصبو بقوة إلى النزعة العقلية.

ومع ذلك فإن دستويفسكى لم يتحرك على قمم الرومانتيكية فحسب، بل تحرك أيضًا على سفوحها. فأعماله لم تكن تمثل استمرارًا لأدب الاعتراف الرومانتيكى فحسب، بل لأدب المغامرات الرومانتيكية المثيرة أيضًا[2]. وفى هذه الناحية بدورها كان معاصرا أصيلاً لديكنز — أعنى كاتبا لم يكن يدقق فى اختياره لطرق الكتابة، شأنه شأن باقى متعهدى الرواية المسلسلة. ومن الجائز أنه كان خليقًا بأن يتجنب بعض هفوات الذوق، وبعض مظاهر انعدام الدقة، لو كان قد تمكن من أن يكتب مثل تولستوى أو تورجنيف. ومع ذلك فإن الطابع الميلودرامى لأسلوبه كان مرتبطا على نحو لا ينفصم بفهمه للرواية النفسية، ولم تكن الأساليب الجريئة التى

---

[1] Dmitri Merejkowski : Tolstoi as Man and Artist, 1902, p. 251 .

[2] Vladimir Pozner : "Dostoievski et le roman d'aventure", Europe, XXVII, 1931.

استخدمها مجرد وسيلة لجعل العرض مثيرًا، بل كان المقصود منها أن تسهم في إيجاد ذلك الجو الروحي المحموم الذي يستحيل بدونه تصور المواقف الدرامية في رواياته. ففي وسع المرء – لو شاء – أن ينظر إلى "الأخوة كارامازوف" على أنها رواية مغامرات مخيفة، وإلى "الجريمة والعقاب" على أنها رواية بوليسية، وإلى "المجذوب" على أنها رواية رعب رخيصة، وإلى "الأبله" على أنها رواية مثيرة. ذلك لأن القتل، والجريمة، والأسرار والمفاجآت، والميلودراما والفظائع، والحالات المعتلة المريضة، تقوم فيها بدور رئيسي. ولكن من الخطأ افتراض أن المقصود من هذا كله هو تعويض القارىء عن الطابع التجريدي للمضمون الذهني، بل أن الكاتب يود أن يشعرنا بأن العمليات الروحية التي تدور حولها القصة أساسية، شأنها شأن أشد الدوافع بدائية. فعند دستويفسكي تتكرر أمامنا المجموعة الكاملة لأبطال رواية المغامرات الرومانتيكية : إذ نجد البطل الأنيق، القوي، الغامض، المنعزل على طريقة بايرون (ستافروجين)، والرجل الخاضع لغرائزه المتوحش، الجامح، الخطر والذي هو مع ذلك طيب القلب (روجوجين وديمتري كارامازوف)، والشخصيات النورانية الملائكية (ميشكين واليوشا)، والعاهرة التي هي نقية في صميمها (سونيا وناستازيا فيليبوفنا)، والعجوز المنحل (فيدور كارمازوف)، والسجين الهارب (فيدكا) والسكير المدمن (ليبيادكين)، إلخ. كما نجد لديه كل مستلزمات رواية المغامرات والرواية المثيرة: كالفتاة التي أغويت ثم نبذت، والزواج سرا، والخطابات المجهولة، وجريمة القتل الغامضة، والجنون، ونوبات الإغماء، والصفعة المثيرة على الوجه، والأهم من ذلك، مناظر الفضائح الاجتماعية المنفجرة التي تتكرر دوامًا[1]. هذه المناظر تدل بصورة تامة الوضوح على ما كان تستويفسكي قادرا على استخلاصه من أساليب الرواية المثيرة. فليس المقصود منها أن تجعل الخاتمة قوية التأثير، أو أن تقدم "مفاجأة" مسرحية مثيرة فحسب، كما قد يتوهم المرء، بل يمكن أن يقال إنها ماثلة منذ البداية بوصفها خطرا مهددا، وإنها تولد إحساسا بأن الرغبات الهائلة والعلاقات الروحية الأساسية تقترب دائما من حدود ما هو معترف به ومباح تقليديًا

---

[1] Ibid., pp. 135 – 6.

فـى المجـتمع. وهكذا يتضح أن الجزيرة المثالية للكائنات الروحية، التى يعيش فيها أبطال دستويفسكى حياتهم الأخلاقية، إنما هى قفص ضيق، وكلما حدث خروج عن نطـاق حـياتهم المقفلـة عـلى ذاتهـا، كانت النتيجة فضيحة اجتماعية. ومن السمات المميزة لمشاهد الفضائح هذه أنها تحدث فى حضور مجتمعات مختلطة إلى أقصى حد يمكـن تصوره، وتشـترك فـيها أشد العناصر الاجتماعية تنافرًا. ففى مشهد الفضيحة الكـبير فـى بيـت ناستاسيا فيليبوفنا، فى رواية "المجذوب"، يجتمع كل المشتركين فـى الدرامـا، وكـأن الكاتـب أراد أن يثبـت أن الـتمايز الاجـتماعى عاجـز تمامًا عن الوقـوف فـى وجـه الانحـلال الشـامل. وإن كلا من هذين المشهدين ليبدو أشبه بحلم مرعـب يحشـر فـيه حشـد كبير من الناس فى غرفة ضيقة إلى أبعد حد، ويدل طابع الكـابوس الـذى يتميز به على مقدار القوة الغامضة التى كانت للمجتمع، بما فيه من فوارق فى الطبقة والمرتبة، ومن محرمات ومحظورات، فى نظر دستويفسكى.

ويؤكـد معظـم الـنقاد أهمـية البـناء الدرامـى لـروايات دستويفسكى الكبرى، ولكـنهم فـى العـادة يفسـرون هـذه السمة الشكلية الفريدة بأنها مجرد وسيلة لتحقيق تـأثيرات مسـرحية، وهـم يضـعونها فـى مقابل الانسياب الملحمى المنطلق المتحرر فى روايـات تولسـتوى. عـلى أن دستويفسكى لم يكن يستخدم التكنيك الدرامى من أجل مجـرد خلـق ذروات مسـرحية، تـتلاقى فـيها خـيوط القصـة، وينشـب فيها الصراع المهـدد، بـل إنـه كـان يستخدمها من أجل ملء القصة كلها بحياة درامية، والتعبير عـن نظـرة إلى العـالم مخـتلفة تمامًـا عـن الـنظرة الملحمية إلى الحياة. ذلك لأن معنى الوجـود، فـى نظـر دستويفسكى، لـيس متضـمنًا فـى زمانيـته، وفـى ارتفاع أهدافه وانخفاضـها، وفـى الذكـريات والأوهـام، ولـيس فـى الأعـوام والأيام والساعات التى تـتهاوى الواحـدة منها على الأخرى وتدفننا تحتها، بل هو يكمن فى تلك اللحظات الرفـيعة التى تتجرد فيها النفوس البشرية عارية، وتبدو وكأنها قد أرجعت إلى صيغ بسـيطة واضـحة، والـتى تحـس فيها كل نفس أنها ذاتها الحقة المؤكدة، وتعلن فيه وحدتهـا مـع ذاتهـا ومـع مصـيرها. ووجـود لحظـات كهـذه هـو أساس روح التفاؤل التراجـيدى عـند دستويفسـكى، وهـو أسـاس تلـك المصـالحة مـع القـدر، الـتى كان اليونانـيون فـى تراجـيدياتهم يسـمونها بالـتطهر. وهـذا أيضًـا أسـاس فلسفته ومظهر

التضاد بينها وبين تشاؤم فلوبير ونزعته العدمية. فدستويفسكى كان يصف على الدوام الإحساس بأعظم سعادة وأكمل انسجام، على أنه تجربة لا زمانية. وعلى هذا النحو كانت حالة "ميشكين" قبل نوبات صراعه، و"الثوانى الخمس" عند كيريلوف، وهى اللحظات التى يقول عنها أن نشوتها ما كان يمكن أن تحتمل لو دامت أى وقت أطول. ولقد كان لابد، من أجل وصف ذلك النوع من الحياة الذى يبلغ ذروته فى أمثال هذه اللحظات، من إدخال تغيير أساسى على مفهوم الرواية عند فلوبير، وهو المفهوم الذى كان كله مبنيًا على الإحساس بالزمن، وكان هذا التغير من الأهمية بحيث بدا فى كثير من الأحيان كأن النتيجة لا تشترك مع الفكرة المألوفة يمثل الرواية فى شىء. صحيح أن النوع الذى ابتدعه دوستويفسكى يمثل استمرارا مباشرا للرواية الاجتماعية والنفسية، ولكنه يعنى أيضًا بداية تطور جديد. فما يوصف عادة بأنه بناؤها الدرامى يعتمد على مبدأ شكلى مختلف تمامًا عن مبدأ الوحدة فى الرواية الرومانتيكية التى حلت محل القالب القديم لروايات المغامرات. وهو فى الواقع يمثل عودة إلى هذا النوع الأخير من الرواية، من حيث أن مشاهده الدرامية مبعثرة تكون نقاطًا مركزية مستقلة متعددة. وبفضل هذا القضاء على الاتصال، وتفضيل سلسلة من الحوادث الأساسية، المعبرة، التى يجمع بينها مع ذلك كما يجمع بين قطع الفسيفساء، استبقت رواية دستويفسكى المبادىء الشكلية للرواية التعبيرية الحديثة. فالسرد يتراجع لصالح الإيضاح والتحليل النفسانى والمناقشة الفلسفية، وتتطور الرواية إلى مجموعة من مشاهد الحوار المزدوج أو الحوار المنفرد مع الذات، يضيف إليها الكاتب مجموعة مصاحبة لها من التعليقات والاستطرادات.

هذه الطريقة تبعد فى كثير من الأحيان عن أسلوب النزعة الطبيعية بقدر ما تبعد عن الرواية بوصفها نوعًا ملحميًا. والواقع أن دستويفسكى، فى دقة ملاحظته النفسية، يمثل أرفع ما وصلت إليه الرواية ذات النزعة الطبيعية، ولكن إذا كان المقصود من النزعة الطبيعية هو تصوير ما هو سوى، متوسط، يومى، فإن المرء يضطر عندئذ إلى أن ينظر إلى شغفه بالمواقف المبالغ فيها كأنها أحلام، وبالشخصيات الخيالية المسرفة، على أنه رد فعل على النزعة الطبيعية. وقد حدد دستويفسكى

ذاته موقعه فى تاريخ الأدب بدقة تامة. إذ قال : "إن البعض يسمينى مفكرا نفسيًا، ولكن هذا خطأ، فما أنا إلا واقعى على مستوى أعلى، أى أننى أصف كل أعماق النفس البشرية". هذه الأعماق فى نظره هى اللامعقول، الشيطانى الحالم، الطيفى أو الشبحى فى الإنسان. والنزعة الطبيعية التى تقتضيها هذه المجالات هى نزعة لا شأن لها بحقيقة السطح، بل هى تشير إلى ظواهر تمتزج فيها عناصر الحياة الواقعية بعضها مع البعض، ويحل بعضها محل البعض ويتسابق معه بطريقة خيالية غريبة. فهو يعلن : "إنى لأحب الواقعية إلى حد لا يوصف، تلك الواقعية التى تقترب من الخيال.. فأى شىء يمكن أن يكون أغرب وأبعد عن المنتظر عندى من الواقع؟ بل أى شىء أبعد عن الاحتمال من الواقع؟" والحق أننا لا نستطيع أن نجد تعريفًا للتعبيرية والسيريالية أدق من هذا. فهنا نجد أن ما ظل عند "ديكنز" مجرد اتصال عارض، لا شعورى فى العادة، بتلك الأرض الحرام بين الواقع والحلم، والتجربة والاستبصار، قد تطور إلى نوع من تفتح الروح الدائم "لأسرار الحياة". وهنا يبدأ الإعداد لذلك الانفصال عن النزعة العلمية المفرطة scientism ، التى كانت النزعة الطبيعية فى القرن التاسع عشر تعبيرًا عنها، ويبدأ ظهور نزعة روحية جديدة من خلال رد الفعل على النظرة العلمية، ومن الثورة على النزعة الطبيعية، وفقدان الثقة بقدرة العقل على السيطرة على مشكلات الحياة. ويبدأ الشعور بأن الحياة ذاتها شىء لا معقول فى أساسه، ويفترض وجود أصوات مسموعة من جميع الاتجاهات، ويغدو الفن صدى لهذه الأصوات.

وعلى الرغم من أن التضاد بين دستويفسكى وتولستوى هو أعمق تضاد يمكن تصوره، فإن هناك وحدة أساسية بينهما فى موقفهما من مشكلة الفردية والحرية. فكلاهما يرى أن تحرر الفرد من المجتمع وعزلته ووحشته، هو أكبر الشرور الممكنة. وكلاهما يرغب، بكل ما فى متناول يده من الوسائل، فى تجنب تلك الفوضى التى تهدد باكتساح الفرد المغترب عن المجتمع. وعند دستويفسكى بوجه خاص، يدور كل شىء حول مشكلة الحرية، وليست رواياته الكبرى إلا تحليلاً وتفسيرات لهذه الفكرة. ومن المعروف أن المشكلة ذاتها ليست بالجديدة، فقد كانت تشغل الرومانتيكية دائمًا، ومنذ عام ١٨٣٠ أصبحت لها مكانة رئيسية فى الفكر السياسى

والفلسفى. على أن الحرية كانت تعنى، فى نظر الرومانتيكية، انتصار الفرد على التقاليد، ولم تكن الشخصية فى نظرها تعد حرة خلاقة إلا إذا كان لديها من القوة المعنوية والشجاعة ما يمكنها من تجاهل التحيزات الأخلاقية والجمالية السائدة فى عصرها. وقد صاغ "ستاندال" المشكلة على أنها مشكلة العبقرى، وبخاصة نابليون، الذى كان النجاح فى نظره، كما اعتقد، مسألة فرض صارم لإرادته، وشخصيته العظيمة، وطبيعته المندفعة. وكان يبدو فى نظره أن تعسف العبقرى وما يستلزمه ذلك من ضحايا هو الثمن الذى يتعين على العالم أن يدفعه لقاء رؤية أبطاله الروحيين. ويمثل راسكولينكوف عند دوستويفسكى المرحلة التالية فى هذا التطور. فهو يرمز للعبقرية الفردية بشكل يتميز بأنه تجريدى، أشبه بالفنان العبقرى، بل أشبه بالشكل الخيالى. ولم تعد الشخصية تتطلب ضحايا لها فى سبيل فكرة عليا، بل لمجرد إثبات قدرتها على السلوك الحر المستقل. ولم تعد للفعل ذاته أهمية، بل أن المسألة التى ينبغى تسويتها أصبحت مسألة شكلية بحتة، هى : هل الحرية الفردية قيمة فى ذاتها؟ والواقع أن إجابة دستويفسكى ليست قاطعة كما قد تبدو للوهلة الأولى. صحيح أن النزعة الفردية تؤدى قطعا إلى الفوضى والاضطراب — ولكن إلى أين يؤدى القهر والنظام؟ فى قصة "المفتش الأكبر The Grand Inquisitor " يعرض المشكلة فى إطارها الأخير والأعمق، ويمكن أن يعد الحل الذى توصل إليه دستويفسكى تلخيصًا شاملاً لفلسفته فى الأخلاق والدين. فالقضاء على الحرية يؤدى إلى ظهور نظم جامدة، وإلى إحلال الكنيسة محل الدين، والدولة محل الفرد، وتأكيدات العقيدة الجامدة محل عدم استقرار البحث والتساؤل. إن المسيح يعنى الحرية الباطنة، ولكنه يعنى بالتالى صراعا لا نهاية له. أما الكنيسة فتنطوى على قهر باطن، ولكنها تنطوى أيضًا على سلام واطمئنان. وفى استطاعتنا أن نرى إلى أى حد كان دستويفسكى يفكر بطريقة ديالكتيكية، وإلى أى حد يصعب تقديم تعريف واضح لآرائه الأخلاقية والسياسية والاجتماعية. فذلك الكاتب الرجعى القطعى السىء السمعة يختم أعماله بعلامة استفهام.

ومن الصحيح أن أهمية مشكلة الحرية عند تولستوى لا تساوى على الإطلاق أهميتها عند "دستويفسكى"، ولكنها فى حالته بدورها مفتاح لفهم أطراف

شخصياته من الوجهة النفسية، وأوضحها دلالة من الوجهة الأخلاقية. وهو يعرض شخصية "ليفين"، بوجه خاص، على أنها هى التى تطرح هذه المشكلة، ويدل عنف صراعاته الداخلية على مدى جدية صراع تولستوى نفسه مع فكرة اغتراب الفرد المتروك لمصيره الخاص. لقد كان دستويفسكى على حق: "فأنا كارنينا" ليس كتابا ساذجًا بريئًا على الإطلاق. إنه كتاب حافل بالشكوك، ووخز الضمير، والمخاوف. وهنا أيضًا تعد الفكرة الأساسية، والموضوع الرئيسى الذى يربط بين قصة أنا كارنينا وبين قصة ليفين هى مشكلة انفصال الفرد عن المجتمع وخطر الحياة بلا وطن. ولقد كان نفس المصير الذى راحت "أنا كارنينا" ضحية له نتيجة لارتكابها الزنى، يهدد ليفين نتيجة لنزعته الفردية، ولنظرته إلى الحياة على نحو مستقل عن التقاليد، ولمشكلاته وشكوكه الغريبة. وكلاهما مهدد بخطر الطرد من مجتمع الناس المحترمين الأسوياء، وكل ما فى الأمر أن "أنا" تتخلى طواعية عن المجتمع منذ البداية، على حين أن "ليفين" يفعل كل ما فى وسعه لكيلا يفقد الصلة بينه وبين المجتمع. فهو يتحمل عذاب زواجه، ويدير شئون ضيعته، شأنه شأن جيرانه، ويستسلم لمواضعات بيئته وتحيزاتها، أى أنه بالاختصار على استعداد لعمل أى شىء لمجرد ألا يصبح خارجًا عن القانون، مقتلعًا من جذوره، شاذا، غريبًا[1].

غير أن العداء للفردية عند دستويفسكى وتولستوى يكشف عن الفارق الكبير بين طريقتهما فى التفكير. فاعتراضات دستويفسكى ذات طابع أقرب إلى اللامعقولية والصوفية. وهو يفسر "مبدأ الفردية" بأنه هروب من روح العالم، ومن الأصل الأول، والفكرة الإلهية، التى تتخذ شكلاً تاريخيًا عينيًا يمكن التعرف عليه فى عامة الناس، والأمة، والجماعة الاجتماعية. أما تولستوى فيرفض الفردية بناء على أسباب عقلية خالصة، مرتكزة على فكرة السعادة. فمن المستحيل أن يؤدى انعزال الفرد عن المجتمع إلى جلب السعادة أو الرضا له، وهو لا يستطيع أن يجد راحة وإرضاء إلا فى إنكار الذات والتفانى فى سبيل الآخرين.

---

(1) Cf. Leo Schestov : Dostojewski und Nietzsche, 1924, pp. 90 – 1 .

ولقد كانت العلاقة بين تولستوى ودستويفسكى تكرارا لنفس العلاقة الروحية الهامة، ذات النمط المألوف، التى قامت بين فولتير وروسو، كما كانت مشابهة للعلاقة بين جوته وشيلر[1]. ففى كل هذه الحالات نجد مواجهة بين العقل واللاعقلى، والحسى والمعنوى، أو بين الساذج والعاطفى كما يقول شيلر. وفى الحالات الثلاث يمكن إرجاع التعارض بين النظرة العامة للأبطال إلى الهوة الاجتماعية التى تفصل بينهم؛ ففى كل حالة نجد أرستقراطيًا أو واحدًا من الأعيان يواجه شخصًا شعبيًا وثوريًا. ولقد كانت طبيعة تولستوى الأرستقراطية هى السبب الأول فى تغلغل فكرة المادى والطبيعى والعضوى فى فنه وفكره كله. أما نزعة دستويفسكى الروحية وذهنه التأملى، وطريقة تفكيره الدينامية الدياليكتيكية، فيمكن إرجاعها بنفس الطريقة المؤكدة إلى أصله البورجوازى وشعوره بأنه مقتلع من جذوره كعامة الشعب. فالأرستقراطى يدين بمركزه لمجرد وجوده، ولمولده وجنسه، على حين أن الشخص الذى ينتمى إلى عامة الناس يدين به لموهبته، ومقدرته الشخصية، وإنجازاته. والحق أن العلاقة بين السيد الإقطاعى والكاتب لم تتغير كثيرًا على مر القرون — على الرغم من أن بعض السادة قد أصبحوا هم أنفسهم كتابًا.

إن التضاد بين تحفظ تولستوى وبين نزعة دستويفسكى الاستعراضية، بين ضبط النفس عند أحدهما و"الرقص عاريا وسط الجمهور" عند الآخر — كما تقول إحدى الشخصيات فى "المجذوب" — ليرجع إلى نفس الهوة الاجتماعية التى كانت تفصل بين فولتير وروسو. ولكن التفسير القائم على أسباب اجتماعية محددة أصعب فى حالة صفات للأسلوب والذوق كالاعتدال، والانضباط والنظام، من جهة، والافتقار إلى الشكل، والفوضى والاضطراب من جهة أخرى. ففى ظروف معينة يكون الإسراف صفة مميزة لوجهة النظر الأرستقراطية كما هى مميزة لوجهة النظر الشعبية. كما أن من المعلوم أن فلسفة الفن البورجوازية كثيرًا ما تتبدى فيها نفس الاتجاهات المدققة التى تتبدى فى أعمال الطبقة المرتبطة بالبلاط. والواقع أن تولستوى لم يكن فى كثير من الأحيان يقل عن دستويفسكى إسرافًا واعتباطية، فيما

---

[1] Thomas Mann : "Goethe und Tolstoi". In "Bemuehungen", 1925, p. 33.

يتعلق بتركيب أعماله، فهما معا فوضويان فى هذا الصدد. وكل ما فى الأمر أن تولستوى كان أكثر تحفظًا فى كشفه "لأعماق" النفس، وأكثر تدقيقًا فى الوسائل التى يستخدمها للوصول إلى تأثيرات انفعالية. ففنه أكثر تأنقًا بكثير من فن دستويفسكى، وأشد منه استقرارا ورشاقة إلى حد بعيد. ولقد وصفه البعض عن حق بأنه ابن للقرن الثامن عشر، على عكس دستويفسكى الذى كان يمثل القرن التاسع عشر العصبى أصدق تمثيل. ولو أجرينا مقارنة بينه وبين دستويفسكى الرومانتيكى المنتشى بطريقة "ديونيزية" صوفية، لبدا على الدوام كلاسيكيًا بدرجات متفاوتة، أو "أبولونيا" تشكيليًا، نحتيًا، إذا شئنا أن نستخدم لغة نيتشه. لقد كانت شخصيته بأسرها، على عكس طبيعة دستويفسكى الإشكالية، تتسم بطابع إيجابى، بالمعنى الذى قصده جوته حين قال إنه يريد أن يسمع آراء الناس الآخرين معبرًا عنها بصورة "إيجابية"، إذ أن لديه فى ذاته من "المشاكل" ما يكفيه. وهذا قول كان يمكن أن يصدر عن تولستوى، إن لم يكن بنفس الألفاظ، إذ أنه قال بالفعل مرة شيئًا مشابهًا تمامًا فى صدد دستويفسكى. فقد شبه دستويفسكى بحصان يعطى الناظر انطباعا رائعًا للوهلة الأولى، ويبدو أنه يستحق ألف روبل، ولكن فجأة يلاحظ المرء أن فى أرجله ومشيته شيئًا غير سليم، ويستنتج المرء آسفًا أنه لا يستحق قرشين. وبالفعل كان هناك "شىء غير سليم، ويستنتج المرء آسفًا أنه لا يستحق قرشين. وبالفعل كان هناك "شىء غير سليم" فى أرجل دستويفسكى، ولو قارناه بتولستوى القوى الصحيح، لبدا فيه على الدوام شىء معتل، مثل ما يبدو فى روسو لو قارناه بفولتير، رجل العقل المتزن. ولكن الصفات لا يمكن أن تقسم على نفس النحو القاطع الذى تقسم عليه فى حالة فولتير وروسو. فقد ظهرت لدى تولستوى نفسه مجموعة كاملة من الخصائص المشابهة لخصائص روسو، وهو أقرب فى نواح معينة إلى روح روسو من دستويفسكى نفسه. فسعيه وراء البساطة، والطبيعية، والصدق، ليس إلا شكلاً من أشكال ضجر روسو من المدنية. وحنينه إلى الحياة الحالمة للقرية الأبوية ليس إلا إحياء للعداء الرومانتيكى القديم للحضارة الحديثة. فلا غرو إذن أن رأيناه يستشهد بملاحظة لشتنبرج القائلة "إن الإنسانية ستنتهى حين لا يعود هناك همج متوحشون".

ولكن هذه النزعة المتأثرة بروح روسو ليست بدورها إلا تعبيرًا عن خوف تولستوى من العزلة، ومن الانفصال عن جذوره، ومن التشرد الاجتماعى. فهو يدين الحضارة الحديثة نظرًا إلى ما تؤدى إليه من تمايز وتفرقة، كما يدين فن شيكسبير وبتهوفن وبوشكين لأنه يقسم الناس إلى فئات مختلفة بدلاً من أن يجمع بينهم. ومع ذلك فإن الطابع الذى يمكن أن يوصف بأنه نزعة جماعية وصراع ضد الفوارق الطبقية فى نظريات تولستوى لا تكاد تكون له صلة بالديمقراطية والاشتراكية، بل أنه أقرب إلى أن يكون حنينا من مثقف منعزل إلى مجتمع ينتظر منه خلاصه هو قبل كل شىء. إن المسيح حين طلب إلى الفتى الغنى أن يوزع كل ما يملك على الفقراء كان، حسب تفسير هنرى جورج، يريد مساعدة الفتى الغنى، لا الفقراء. وبالمثل اعتقد تولستوى أن "الفتى الغنى" هو الذى يحتاج إلى المساعدة. فهدفه هو الوصول بنفسه إلى الكمال، وتحقيق النجاة لروحه. وعن طريق هذه الروحانية والتركيز حول الذات يمكن تفسير الطابع الخيالى، غير الواقعى، لدعوته الاجتماعية، والمتناقضات الداخلية فى آرائه السياسية. ولقد كان هذا المثل الأعلى الأخلاقى الشخصى هو المؤدى إلى نزوعه إلى المسالمة، ورفضه مقاومة الشر بالعنف، ومحاولته إصلاح النفوس، بدلاً من إصلاح الواقع الاجتماعى. لقد كتب فى ندائه "إلى الطبقة العاملة"، بعد ثورة عام ١٩٠٥، يقول : "لا شىء أشد إضرارًا بالناس من الفكرة القائلة أن أسباب تعاستهم لا تكمن فى أنفسهم بل فى ظروف خارجية". والواقع أن موقف تولستوى السلبى من الواقع الخارجى يتمشى مع النزعة المسالمة للطبقة الحاكمة المتخمة. ويعبر — بمواعظه الأخلاقية التأملية، التى تنطوى على اتهام للذات وتعذيب لها — عن نظرة غريبة تماما عن تفكير عامة الناس وشعورهم.

ولكن إدراج تولستوى ضمن فئة سياسية ضيقة لا يقل صعوبة عما كان فى حالة دوستويفسكى. فهو ملاحظ نزيه للواقع الاجتماعى، وصديق مخلص للحق والعدل، وناقد قاس للرأسمالية، على الرغم من أنه لم يكن يحكم على عيوب المجتمع الحديث وآثامه إلا من وجهة نظر مهنة الفلاحين والزراعة بوجه عام. ومن جهة أخرى فإنه لم يستطع أن يدرك الأسباب الحقيقية للمتاعب، وكان يدعو إلى

أخلاق تنطوى مسبقًا على عزوف عن كل نشاط سياسى إيجابى[1]. ولم يكن تولستوى غير ثورى فحسب، بل إنه عدو لدود لكل الاتجاهات الثورية، ومع ذلك فإن ما يميزه عن دعاة "النظام" والتهدئة فى الغرب، من أمثال بلزاك وفلوبير والأخوين جونكور، هو أنه أبدى تفهمًا أقل للروح الإرهابية فى الحكومة منه للروح الإرهابية فى الثوار. فهو لم يتأثر على الإطلاق بمقتل إلكسندر الثانى، ولكنه احتج على إعدام قاتليه[2]. على أن تولستوى، برغم كل تحيزاته وأخطائه، يمثل قوة ثورة كبرى. فمهما كانت الدوافع الداخلية "لتحوله" وهروبه الأخير، فإن كفاحه ضد أكاذيب الدولة البوليسية والكنيسة، وتحمسه لمجتمع الفلاحين، والمثل الذى ضربه بحياته الخاصة، من بين العوامل المنشطة الكبرى التى قوضت أسس المجتمع القديم، وشجعت على قيام الثورة الروسية، بل على قيام الحركة الثورية المضادة للرأسمالية فى أوروبا كلها. والواقع أن المرء يستطيع أن يتحدث، فى حالة تولستوى، لا عن "انتصار للواقعية" فحسب، بل أيضًا عن "انتصار للاشتراكية"، وأن يصفه، لا بأنه أرستقراطى كان يصف المجتمع بنزاهة فحسب، بل أيضًا بأنه رجعى كان ذا تأثير ثورى.

ولقد نجا فن "تولستوى" وآراؤه الفلسفية من أن يكون مصيره العقم وعدم الفعالية، بفضل عقلانيته الصارمة. فعينه اللماحة التى تدرك الوقائع المادية والنفسية بطريقة هادئة، ونفوره من الكذب على نفسه وعلى الآخرين، حفظا روحه المتدينة من كل صوفية ودجماطيقية، وأتاحا لإيمانه بالأخلاق المسيحية أن يتطور إلى عامل سياسى قوى الأثر. ولقد كان تحمس دستويفسكى للأرثوذكسية الروسية غريبًا عنه، بقدر ما كان التحيز الكنسى لأنصار القومية السلافية بوجه عام. فكان يدعو إلى إيمانه بطريقة عقلية برجماتية بعيدة كل البعد عن التلقائية[3]. وكان ما يسمى بالتحول فى إيمانه عملية عقلية تمامًا، حدثت دون أية تجربة دينية. فقد كان ما جعله مسيحيًا، كما قال فى "اعترافاته"، هو : "شعور بالخوف، وبأنه قد أصبح

---

(1) N. Lenin : "L.N. Tolstoi" (1900). In N. Lenin – Plekhanov : L. N. Tolstoi im Spiegel der Marxismus, 1928, pp. 42 – 4.

(2) D.S. Mirsky : Contemp. Russian Lit., p. 8.

(3) Ibid., p. 9. – Janko Lavrin : Tolstoy, 1944, p. 94.

يتـيمًا مـنعزلاً". ولم يكـن ما جعله مؤمنا هو تجربة صوفية لله والعالم الذى يعلو على الطبـيعة، بـل كـان عـدم رضـائه عـن نفسه، ومحاولة الاهتداء إلى غرض وهدف فى الحـياة، واليأس من عدمه وعدم استقراره، وقبل ذلك كله، خوفه الذى لا حد له من المـوت. لقـد أصـبح رسـولاً للحب لأنه هو ذاته كان يفتقر إلى الحب، ومجد التضامن الإنسـانى لـيعوض عـن عـدم ثقـته فـى الإنسـان واحتقاره لـه، ونادى بخلود النفس البشـرية لأنـه لم يكـن يسـتطيع تحمل فكرة الموت. غير أن هروبه من العالم كان لـه طـابع الترفـع الأرسـتقراطى أكـثر ممـا كـان لـه طابع المذلة والتواضع المسيحى، فهو يعزف عن العالم لأن العالم لا يمكن السيطرة عليه وامتلاكه امتلاكًا تمامًا.

والعنصـر اللاعقـلى الوحـيد فـى فلسـفة تولسـتوى الدينية هو مفهوم اللطف الإلهـى. وقـد أدرج تولستوى، ضمن "حكاياته الشعبية"، أسطورة قديمة مستمدة من مصـادر فـى العصـور الوسـطى: ففـى قديـم الـزمان كان ناسك ورع يعيش فى جزيرة مـنعزلة. وفى ذات يوم رست سفينة صيادين بالقرب من كوخه، وكان من بين هؤلاء الصـيادين عجـوز كـان مـن السـذاجة بحيـث لم يكـن يستطيع التعبير عن نفسه إلا بصعوبة، بل لم يكن يستطيع أن يصلى. وشعر الناسك بضيق شديد من هذا الجهل، واسـتطاع بعـد عـناء وجهـد شـديد أن يعـلمه كيف يصلى لله. فشكره العجوز برقة، وغادر الجزيرة مع بقية الصيادين. وبعد وقت ما، كان القارب فيه قد اختفى بعيدا، رأى الناسـك فجـأة وجـه إنسـان فـى الأفـق يمشـى نحـو الجزيرة على صفحة الماء. وسرعان ما عرف أنه تلميذه العجوز، وتوجه إليه — وقد تملكته الحيرة وانعقد لسانه — لكـى يقابله حين تطأ قدمه أرض الجزيرة. وبعد جهد، أفهمه العجوز متلعثمًا أنه نسـى الصـلاة، فأجـاب الناسـك "أنت لست بحاجة إلى صلاة"، وترك العجوز يعود بسـرعة فـوق المـاء إلى قـارب الصـيد — ويكمـن مغـزى هذه القصة فى فكرة الخلاص المؤكـد الـذى لا يتقيد بمعايير أخلاقية. وفى قصة أخرى تنتمى إلى السنوات المتأخرة فـى حـياة تولسـتوى، عـرض هـذه الفكـرة نفسـها من الزاوية المضادة، إذ أن اللطف الإلهـى الـذى يمنح لإنسان دون جهد، بل دون استحقاق على ما يبدو،لا يحرم منه إنسـان آخـر، عـلى الـرغم ممـا يعانـيه مـن ضـروب العـذاب والألم، وعلى الرغم من تضـحياته التى تفوق طاقة البشر، ومن تحكمه البطولى فى نفسه. ومن الواضح أن هذا

الفهم للطف الإلهى — الذى يجعل للاصطفاء مكانة تعلو على الجدارة، ويسوى بين المصير المكتوب وبين الهبة الإلهية والحظ — أعمق ارتباطًا بأصل تولستوى الأرستقراطى منه بمسيحيته.

لقد كان تفاؤل تولستوى تفاؤلا أرستقراطيًا صحيًا، واثقًا من نفسه، جعله يحول رواية "الحرب والسلام" إلى تمجيد للحياة العضوية النامية، الخلاقة بلا توقف، وإلى حلم كبير، و"ملحمة بطولية ساذجة"، غرس الكاتب على قمتها لفافات أطفال نستاسيا الرضع كما لو كانت هى الراية التى تسترشد بها البشرية[1]، على حد تعبير مريجوفسكى Merezhkovsky البديع. ولكن هذا التفاؤل الشامل اكتسب طابعًا غامضًا فى "أنا كارنينا" واقترب من الجو التشاؤمى للأدب الغربى، ولكن ما يعبر عنه تولستوى هنا من خيبة أمل لما تتسم به الحضارة الحديثة من غباء وتمسك بالتقاليد، يختلف تماما عن خيبة الأمل عند فلوبير أو موباسان. والواقع أن انتصار الحياة الواقعية على رومانتيكية الانفعالات كان بالفعل ممتزجا بشىء من الحزن فى "الحرب والسلام"، كما كان تولستوى قد ضرب من قبل على نغمة فلوبرتية فى أعماله السابقة، مثل "السعادة العائلية"، حيث وصف خمود الرغبات الجامحة، وبوجه خاص تحول الحب إلى صداقة. ومع ذلك فإن التباين بين المثل الأعلى والواقع، بين الشعر والنثر، بين الشباب والشيخوخة، لا يبدو عند تولستوى كئيبًا كما يبدو عند الكتاب الفرنسيين أبدا. فخيبة الأمل عنده لا تؤدى أبدا إلى العدمية، أو على إدانة للحياة بوجه عام. لقد كانت الرواية فى أوروبا الغربية حافلة دائما بإشفاق على الذات مصحوب بالسخط والثورة وصبغ للذات بصبغة درامية. من جانب البطل الذى يصارع الواقع، وهى تلقى اللوم فى هذا الصراع على الظروف الخارجية دائمًا، أى على المجتمع، والدولة والبيئة الاجتماعية. أما عند تولستوى فإن الشخصية الذاتية يلقى عليها اللوم بقدر ما يلقى على الواقع الموضوعى، إذا حدث بينهما صدام[2]. ذلك لأنه إذا كانت الحياة التى تخيب الأمل حياة بلا روح، فإن البطل الذى يخيب أمله يتمسك بالروح، وبالشاعرية، وبالمثل العليا الخيالية.

---

[1] D.S. Merzhkovsky, op. cit., p. 213.

[2] Lukács, György : Nagy oroaz realisták, Budapest, 1946, p. 92.

أكثر مما ينبغي. فإن كانت الأولى تفتقر إلى التسامح مع الحالمين فإن الثانى يفتقر إلى الحس الواقعى.

والواقع أن الاختلاف الكبير بين شكل روايات تولستوى وبين شكل الرواية الأوربية الغربية، يرتبط أساسًا بهذا الفهم للذات والعالم، وبابتعاد هذا الفهم عن نظيره عند فلوبير. وهنا نجد بالفعل أن المسافة التى تفصله عن معيار النزعة الطبيعية لم تكن تقل عنها فى حالة دوستويفسكى، وكل ما فى الأمر أن تولستوى ابتعد عن هذا المعيار فى الاتجاه المضاد. فإذا كان لروايات دوستويفسكى بناء درامى، فإن لروايات تولستوى طابعًا ملحميًا. ولابد أن يكون كل قارىء منتبه قد أحس بالتدفق الهوميرى الهادر لرواياته، وأدرك الصورة الرحبة الشاملة التى تكشف بها هذه الروايات عن العالم. وقد شبه تولستوى ذاته رواياته بأعمال هوميروس، وأصبح هذا التشبيه صيغة مألوفة فى كل نقد لتولستوى. ذلك لأن القالب غير الرومانتيكى، وغير الدرامى، وغير التوكيدى، والتخلى عن كل الذروات المسرحية وكل تأكيد مفرط، كل ذلك كان يعد دائما ذا طابع هوميرى. ولم يكن تولستوى فى "الحرب والسلام" قد أخذ بعد بمبدأ التركيز الدرامى للرواية، وهو المبدأ الذى ظهر لأول مرة مع التحول من قالب روايات المغامرات فى القرن الثامن عشر إلى قالب السير فى رواية العصر الرومانتيكى المسبق. فقد كان ينظر إلى الصراع بين الفرد والمجتمع، لا على أنه مأساة يستحيل تجنبها، بل على أنه كارثة يعزوها — اقتداء بالرأى السائد فى القرن الثامن عشر — إلى افتقار إلى التبصر، والفهم، والجدية الأخلاقية. لقد كان لا يزال يعيش فى عصر التنوير الروسى، فى جو عقلى من الإيمان بالعالم والإيمان بالمستقبل. ولكنه فقد هذا التفاؤل أثناء عمله فى "أنا كارنينا"، وفقد قبل كل شىء إيمانه بالفن، الذى أعلن أنه لا جدوى منه مطلقًا، بل إنه ضار إذا تخلى عن ترفه النزعة الطبيعية والانطباعية الحديثة وتدقيقها، وحول السلعة المترفة إلى ملك شامل للبشر أجمعين. فقد رأى تولستوى خطرا حقيقيًا فى اغتراب الفن عن الجماهير العريضة واقتصار جمهوره على فئة تزداد ضيقًا. وليس من شك فى أن اتساع هذه الفئة واتصال الفن بمستويات ليست مقفلة على نفسها من الوجهة الثقافية، كان يمكن أن تكون له فى الفن نتائج مثمرة. ولكن كيف يمكن إيجاد هذا التغير بطريقة منهجية ووفقًا لخطة مرسومة، ما لم نمنع الفنانين الذين

نشئوا فى تراث الفن الحديث وتغلغلت جذورهم فيه، من إنتاج أعمال فنية، وما لم نيسر بقدر الإمكان للهواة، الذين لم يتأصل فيهم هذا التراث، الاشتغال بالعمل الفنى — على حساب الآخرين؟ وإذن فرفض تولستوى للفن الرفيع المتعمق فى العصر الحاضر، وشغفه بالأشكال البدائية، "الإنسانية الشاملة"، للتعبير الفنى، إنما هو مظهر لنفس الاتجاه المتأثر بروسو، والذى يناصر فيه القرية على حساب المدينة، ويقصر المشكلة الاجتماعية على مشكلة الفلاحين. وإنه لمن السهل تمامًا أن يدرك المرء لماذا لم يكن تولستوى يبدى تقديرًا كبيرًا لشيكسبير مثلاً. فكيف كان يمكن لشخص مدقق يكره كل إسراف وكل تأنق مفرط، أن يجد أية لذة فى افتعالية شاعر، حتى لو كان أعظم الشعراء فى كل الأزمان؟ ومع ذلك فإن المرء يعجز عن تصور كيف أن الشخص الذى أبدع أعمالاً فنية فيها جهد ودقة فنية، مثل "أنا كارنينا" و"موت أيفان اليتش"، لم يقبل دون تحفظ، من بين كل الأدب الحديث، إلا "اللصوص Robbers " لشيلر، و"البؤساء" لهيجو، و"أنشودة ميلاد للمسيح" لديكنز و"ذكريات من العالم السفلى" لدستويفسكى و"أدام بيد" لجورج إليوت، بالإضافة إلى "كوخ توم"[1]. فعلاقة تولستوى بالفن لا يمكن أن تفهم إلا على أنها مظهر لتغير تاريخى، وعلامة لتطور وضع حدا للثقافة الجمالية للقرن التاسع عشر، وأدى إلى ظهور جيل يحكم على الفن مرة أخرى على أساس أنه واسطة لنقل الأفكار[2].

ولم يكن هذا الجيل يبجل مؤلف "الحرب والسلام" لمجرد كونه روائيًا عظيمًا، ومبدع أعظم رواية فى الأدب العالمى، بل كان يبجله أساسًا بوصفه مصلحًا اجتماعيًا ومؤسسًا لعقيدة. فقد كان تولستوى يتمتع بشهرة فولتير، وشعبية روسو، وسلطة جوته — فضلاً عن أنه أصبح شخصية أسطورية يذكرنا نفوذها بنفوذ العرافين والأنبياء القدامى. وأصبحت "ياسنايا بوليانا Yasnaya Polyana " مكانا يحج إليه مواطنو كل البلاد، وكل الطبقات الاجتماعية والمستويات الثقافية، ويعجبون بالكونت العجوز مرتديا زى فلاح وكأنه قديس. ولا يمكن أن يكون جوركى هو الشخص الوحيد الذى رآه وقال لنفسه: "هذا الرجل أشبه باله"، وهو الاعتراف

---

(1) Tolsoty : What Is Art? XVI .

(2) Cf. Thomas Mann : Die Forderung des Tages, 1930, p. 383.

الذى ختم به هذا الكاتب غير المؤمن ذكرياته عن تولستوى[1]. ومن المؤكد أن الكثيرين قد أحسوا بنفس إحساس توماس مان، الذى عبر عنه بقوله أن أوروبا أصبحت "بلا سيد" بعد موته[2]. ولكن هذه لم تكن إلا مشاعر وحالات نفسية، وكلمات تعبر عن الولاء والاعتراف بالجميل. والأمر الذى لا شك فيه أن تولستوى كان أشبه ما يكون بالضمير الحى لأوروبا، والمعلم والمربى الأكبر، الذى عبر كما لم يعبر أى كاتب غيره عن القلق الأخلاقى والرغبة فى البعث الروحى عند جيله. ومع ذلك فقد كان من المستحيل عليه، بنزعته الساذجة المتأثرة بروسو، وبروح الاستسلام السائدة لديه، أن يظل "سيد" أوروبا، إن كان قد أصبح هذا السيد حقيقة فى أى وقت. فمن الجائز أنه يكفى الفنان أن يطرح الأسئلة الصحيحة كما اعتقد تشيكوف، ولكن الرجل الذى كان سيدا على القرن الذى يعيش فيه ينبغى أيضًا أن يكون قادرًا على أن يجيب عنها إجابة صحيحة.

---

(1) Maxim Gorky : Literature and Life, 1946, p. 74 .

(2) Thomas Mann, op, cit., p. 278 .

الفصل الرابع
الانطباعية

لا توجد حدود قاطعة بين النزعة الطبيعية وبين الانطباعية، فمن المستحيل وضع تفرقة تاريخية أو فكرية قاطعة بينهما. ويتمشى التدرج فى تغير الأسلوب مع الاتصال فى التطور الاقتصادى واستقرار الأوضاع الاجتماعية. إن عام ١٨٧١ لم تكن له إلا أهمية عابرة فى تاريخ فرنسا، إذ أن سيطرة الطبقة المتوسطة العليا ظلت أساسا كما هى دون أن يطرأ عليها تغير، وحلت محل الامبراطورية "المتحررة" جمهورية محافظة – "جمهورية بلا جمهوريين"[1]، لم يكن الأمر مستتبًا لها إلا لأنها كانت تبدو وكأنها تضمن للمشكلات السياسية أكثر الحلول سلمية. ولكن لم يتم إقامة علاقة ودية معها إلا بعد استئصال مؤيدى "الكوميون Commune " ووجد الناس عزاء فى النظرية القائلة بأن النزف ضرورى، وهو القادر على تحقيق الشفاء[2]. وأخذت الطبقة المثقفة تواجه الأحداث بحالة من العجز التام: فانغمس فلوبير، وجوتييه، والإخوان جونكور، ومعهم معظم القادة العقليين للعصر. فى توجيه إهانات واتهامات فظيعة ضد معكرى السلام. وكان أقصى ما يأملون فيه من الجمهورية هو أن تكفل لهم الحماية من الروح الكنسية، ولم يروا فى الديمقراطية إلا أهون الشرين[3]. وتطورت الرأسمالية المالية والصناعية باطراد على الأسس التى وضعت قبل ذلك بوقت طويل، ولكن كانت تحدث تحت السطح تغيرات هامة، وإن ظلت مؤقتًا، غير مفاجئة. ودخلت الحياة الاقتصادية مرحلة الرأسمالية الكبيرة. وتحولت من "تعامل حر بين القوى" إلى نظام ترشيدى متسق بدقة، وإلى شبكة من مناطق النفوذ، والمناطق الجمركية، ومجالات الاحتكار والكارتلات والترستات

---

(١) André Bellesort : Les Intellectuels et l'avènement de la troisième République, 1931, p. 24.

(٢) Paul Louis : Hist. Du socialisme en France, pp. 236 – 7.

(٣) A. Bellesort, op. cit., p. 39 .

والاتحادات. وكما أن من الممكن أن يوصف هذا التركيز والتوحيد النمطى للحياة الاقتصادية بأنه علامة من علامات الشيخوخة[1]، فكذلك يمكننا أن نتعرف على مظاهر عدم الاستقرار ونذر الانحلال فى جميع أرجاء مجتمع الطبقة الوسطى. صحيح أن "الكوميون" انتهى بهزيمة للثوار كانت أكمل مما حدث لأية ثورة سابقة، ولكنه كان أول ثورة تشرف عليها حركة عمالية دولية، ويعقبها انتصار للبورجوازية مرتبط بشعور بخطر داهم[2]. وقد أدى هذا الشعور بالأزمة إلى إحياء للاتجاهات المثالية والصوفية، وترتبت عليه موجة قوية من الإيمان، كانت بمثابة رد فعل على روح التشاؤم السائد. وخلال هذا التطور فقدت الانطباعية، لأول مرة، صلتها بالنزعة الطبيعية، وتحولت، وخاصة فى ميدان الأدب، إلى شكل جديد من أشكال الرومانتيكية.

ومن الواجب ألا نغتر بالتطورات التكنيكية الهائلة التى حدثت، فنتجاهل ذلك الإحساس بالأزمة، الذى كان سائدا فى الجو. بل أن من الواجب أن ننظر إلى الأزمة ذاتها على أنها حافز لإنجازات تكنيكية وتحسينات فى أساليب الإنتاج[3]. ولقد كانت هناك علامات معينة على جو الأزمة، تجلت فى جميع مظاهر النشاط التكنيكى. على أن أقرب هذه المظاهر إلى الطابع المرضى المعتل، هو السرعة المخيفة للتطور، بمعدل التقدم فى العهود السابقة من تاريخ الفن والثقافة. ذلك لأن التطور السريع للتكنولوجيا لم يؤد فقط إلى زيادة سرعة تغير الأمزجة، بل أدى أيضًا إلى تغير مجال الاهتمام فيما يتعلق بمعايير الذوق الجمالى. فكثيرا ما كان يؤدى إلى شغف جنونى عقيم عديم المعنى بالتجديد، وسعى لا يخمد إلى الجديد لمجرد كونه جديدا. وكان على رجال الصناعة، إذا شاءوا أن يفيدوا حقًا من إنجازات التكنولوجيا، أن يعملوا على زيادة الطلب — بوسائل مصطنعة — على المنتجات التى أدخلت عليها تحسينات، ولا يسمحوا بخمود الشعور بأن الجديد أفضل دائمًا[4].

---

(1) Werner Sombart : Der mod. Kapit., III/ I, pp. XII, XIII.

(2) Paul Louis, op. xit., pp. 242, 216 – 17 .

(3) Cf. Henry Ford : My Life and My Work, 1922, p. 155 .

(4) W. Sombart : Der mod. Kapit., III/ 2, pp. 603 – 7 – Die Deutsche Volkswirtschaft, pp. 397 – 8 .

على أن حلول سلع جديدة باستمرار وبمعدل متزايد محل السلع القديمة المستخدمة يوميًا، أدى إلى تضاؤل الإحساس بالتعلق بالمتلكات المادية، ثم بالذهنية بدورها بعد وقت قصير؛ وأدى إلى تعديل سرعة إعادة النظر فى القيم الفلسفية والفنية، بحيث تساير الأذواق المتغيرة. وبذلك أدت التكنولوجيا الحديثة إلى قيام اتجاه دينامى لم يسبق له نظير فى موقف الإنسان من الحياة بأسره، وكان هذا الإحساس الجديد بالسرعة والتغير هو المعنى الرئيسى الذى عبرت عنه الانطباعية.

ولقد كان أبرز الظواهر المرتبطة بتقدم التكنولوجيا هو تطور المراكز الثقافية إلى مدن كبيرة بالمعنى الحديث، وأصبحت هذه هى التربة التى ينبت فيها الفن الجديد. ولقد كانت الانطباعية فن مدن، ولم يكن ذلك راجعًا فقط إلى كونها قد اكتشفت طابع المناظر الطبيعية فى المدينة، بل أيضًا إلى أنها كانت ترى العالم بعينى رجل المدينة، ونستجيب للانطباعات الخارجية بأعصاب الإنسان التكنيكى الحديث الشديدة الرهافة والإرهاق.

والانطباعية أسلوب مدن، لأنها تصف حياة المدنية بما فيها من تغير، وإيقاع عصبى، ومن انطباعات مفاجئة، حادة، ولكنها دائمًا عابرة زائلة. وهى لهذا السبب بعينه تنطوى على توسع هائل فى الإدراك الحسى، وحدة جديدة زائدة فى القدرة على الإحساس، وحساسية جديدة، وهى تعد، مع جوته.والرومانتيكية. واحدة من أهم نقاط التحول فى تاريخ الفن الغربى. ففى المسار الديالكتيكى الذى يمثله تاريخ التصوير، والذى يتناوب فيه السكونى والحركى، والتصميم واللون، والتنظيم المجرد والحياة العضوية، تمثل الانطباعية قمة التطور الذى اعترف فيه بالعناصر الدينامية والعضوية فى التجربة، والذى أدى إلى القضاء نهائيا على نظرة العصور الوسطى السكونية إلى العالم. فمن الممكن تتبع خط متصل من الفن القوطى إلى الانطباعية، مشابه للخط المؤدى من اقتصاد العصور الوسطى المتأخرة إلى الرأسمالية الكبيرة. وفى وسعنا أن نقول أن الإنسان الحديث هو نتاج هذا التطور المزدوج، الذى كان فى أساسه مع ذلك تطورا مطردًا.

إن أبسط صيغة يمكن أن ترد إليها الانطباعية هى سيادة اللحظة على الدوام والاتصال. والشعور بأن كل ظاهرة هى حادث عابر لن يتكرر أبدًا. وموجة يجرفها

تيار الزمان، ذلك النهر الذى "لا يستطيع المرء أن ينزل فيه مرتين". وكل منهج الانطباعية، بكل أساليبه وحيله الفنية، يهدف قبل كل شىء إلى التعبير عن هذه النظرة الهرقليطية[1] إلى العالم، وتأكيد أن الحقيقة ليست وجودا بل صيرورة، وليست حالة ثابتة بل عملية ومسار. وكل لوحة انطباعية هى تسجيل للحظة فى الحركة الدائمة للوجود، وعرض لتوازن مهدد، غير مستقر، لتفاعل القوى المتصارعة. والرؤية الانطباعية تحول الطبيعة إلى عملية نمو وانحلال. فكل ما هو ثابت متماسك ينحل إلى تحولات، ويتخذ طابعا متجزئا غير مكتمل. وبفضلها يكتمل التعبير عن عملية الرؤية الذاتية، بدلا من مادة الرؤية الموضوعية، وهو التعبير الذى بدأ به تاريخ رسم المنظور الحديث. فتصوير الضوء، والهواء، والجو، وتحليل السطح المتساوى اللون إلى بقع وخطوط لونية، وتفكيك اللون الموضعى إلى قيم والنقط المرتعشة المرتعدة، وضربات الريشة السريعة، غير المحكمة، المفاجئة، وكل التكنيك المرتجل بتخطيطه السريع الخشن، والإدراك العابر، الذى يبدو غير عابىء بالموضوع، وعدم الاكتراث الملحوظ فى الأداء — كل هذا إنما يعبر آخر الأمر عن الشعور بواقع مثير، وديناميى، دائم التغير، وهو الشعور الذى بدأ بتغيير تجاه التصوير عن طريق استخدام المنظور.

إن العالم الذى تكون ظواهره فى حالة تحول وصيرورة دائمة يحدث انطباعًا بأنه حركة متصلة يتلاقى فيها كل شىء، ولا توجد فيها فوارق فيما عدا مختلف وجهات وزوايا نظر المتأمل. ولابد للفن الذى يريد أن يتمشى مع مثل هذا العالم ألا يقتصر على تأكيد الطابع العرضى العابر للظواهر، أو أن يكتفى بالقول أن الإنسان مقياس كل شىء، بل ينبغى أن يبحث عن معيار الحقيقة فى "اللحظة الراهنة والموضع الحالى" للفرد ولابد أن ينظر إلى الصدفة على أنها مبدأ الوجود كله، وإلى حقيقة اللحظة على أنها تفند كل حقيقة أخرى. ومعنى أولوية اللحظة، والتغير، والصدفة، من وجهة نظر علم الجمال، هو سيطرة الحالة العابرة على السمات

---

[1] نسبة إلى الفيلسوف اليونانى القديم هرقليطس، فيلسوف التغير الدائم، وصاحب العبارة المشهورة التى اقتبس المؤلف حرءا منها فى الجملة السابقة، والتى يلخص فيها فلسفته فى التغير والصيرورة: "أنت لا تنزل فى النهر الواحد مرتين". (المترجم)

الدائمة للحياة، أى انتشار علاقة بالأشياء تتسم بالتغير، وبأنها لا تلزم الإنسان بشىء ثابت. على أن إرجاع التمثيل الفنى، على هذا النحو، إلى الحالة النفسية التى تسود فى اللحظة المعينة، هو فى الوقت ذاته تعبير عن نظرة سلبية أساسًا إلى الحياة، وعن اكتفاء بدور المشاهد، والذات المتلقية المتأملة، واتخاذ وجهة نظر الانعزال والانتظار وعدم الالتزام، أى بالاختصار، الاكتفاء باتخاذ وجهة النظر الجمالية الخالصة وحدها. فالانطباعية هى ذروة ثقافة جمالية مرتكزة حول ذاتها، وهى تعد النتيجة النهائية للعزوف الرومانتيكى عن الحياة العملية الإيجابية.

إن الانطباعية، من الناحية الأسلوبية، ظاهرة شديدة التعقيد. فهى فى نواح معينة تمثل مجرد تطور منطقى للنزعة الطبيعية. ذلك لأننا لو فسرنا النزعة الطبيعية بأنها تعنى الانتقال من العام إلى الخاص، من النمطى إلى الفردى، من الفكر المجرد إلى التجربة العينية، المتجددة زمانيًا ومكانيًا، فعندئذ يكون تصوير الانطباعية للواقع، بما فيه من تأكيد لما هو لحظى فريد، إنجازًا هاما من إنجازات النزعة الطبيعية. والواقع أن تمثيل الانطباعية للواقع أقرب إلى التجربة الحسية من تمثيل النزعة الطبيعية بمعناها الضيق له، وهى تستعيض عن موضوع المعرفة النظرية بموضوع التجربة البصرية المباشرة على نحو أكمل من أى فن سابق. ولكن الانطباعية — إذ تعزل العناصر البصرية فى التجربة من العناصر التصورية الذهنية. وتؤكد استقلال ما هو بصرى — تفترق عن كل فن كان يمارس حتى ذلك الحين، وبالتالى تفترق عن النزعة الطبيعية بدورها. فمنهجها فريد من حيث أنها تنشد التجانس البصرى الخالص، على حين أن كل فن سابق على الانطباعية يبنى تمثيلاته على نظرة إلى العالم تبدو متجانسة بالفعل، ولكنها فى واقع الأمر مركبة على نحو متغاير، ومؤلفة من عناصر تصورية وحسية معًا. فكل فن سابق هو نتيجة تركيب. على حين أن الانطباعية نتيجة تحليل. وهى تشيد موضوعها الخاص من المعطيات الخاصة للحواس، ومن ثم فإنها تعود إلى العملية النفسية الآلية اللاواعية. وتقدم إلينا — إلى حد ما — المادة الخام للتجربة، التى هى أبعد عن إدراكنا المعتاد للواقع من انطباعات الحواس المرتبة منطقيًا. والواقع أن الانطباعية أقل إيهامية من النزعة الطبيعية؛ فهى تقدم عناصر الموضوع بدلاً من الإيهام، وتعطينا اللبنات التى تتألف

منها التجربة. بدلاً من أن تقدم إلينا صورة للكل. وقبل الانطباعية، كان الفن يصور الأشياء بعلامات، أما الآن فهو يصورها من خلال مكوناتها، وعن طريق أجزاء من المادة التى تتألف منها[1].

ولقد كانت النزعة الطبيعية تمثل، بالقياس إلى الفن السابق عليها، زيادة فى عناصر التأليف، أى بعبارة أخرى توسعًا فى المضمون وإثراء للوسائل التكنيكية، أما المنهج الانطباعى فينطوى على سلسلة من عمليات الرد أو الاختزال reduction ، ونسق من عمليات القصر والتبسيط[2]. ولا شىء أدل على طبيعة اللوحة الانطباعية من أنه من الضرورى التطلع إليها من مسافة معينة، وأنها تصف الأشياء مع إجراء الحذف الذى يتعين إجراؤه فيها عندما ترى عن بعد. وتبدأ سلسلة عمليات الاختزال التى تقوم بها بقصر عناصر التمثيل على ما هو بصرى بحت، وحذف كل ما له طبيعة غير بصرية، أو ما لا يمكن ترجمته من خلال العناصر البصرية. وأقوى تعبير عن "تذكر التصوير لوسائله الخاصة" هذا هو حذف العناصر المسماة بالعناصر الأدبية من الموضوع، أى القصة أو الحكاية. وليس إرجاع كل الموضوعات إلى المنظر الطبيعى، والحياة الصامتة، والصورة الشخصية، أو معالجة كل نوع من الموضوع على أنه "منظر طبيعى" أو "حياة صامتة"، إلا مظهرًا لسيادة المبدأ "التصويرى" على وجه التخصيص فى التصوير. وكما قال واحد من أوائل مؤرخى الحركة وباحثيها النظريين، فإن "ما يميز الانطباعيين عن بقية المصورين هو معالجتهم للموضوع من أجل فوارقه النغمية، لا من أجل الموضوع ذاته"[3]. هذا "التحييد" للموضوع، وإرجاعه إلى أساسياته العادية الخالصة، يمكن أن يعد تعبيرًا عن النظرة المضادة للرومانتيكية فى ذلك العصر، ويمكن أن ينظر إليه على أنه إقلال من شأن السمات البطولية الوقور لموضوع الفن، وتجريد لها من كل ما تكتسى به. ولكنه يمكن أن يعد أيضًا ابتعادًا عن الواقع. ويمكن أن ينظر إلى قصر

---

[1] Cf. Pierre Francastel : L'Impressionisme, 1937, pp. 25 – 6, 80 .

[2] Georg Marzynski : "Die impressionistische Methode." Zeitschr. F. Aesth u. allg. Kunstwissenschaft, XIV, 1920.

[3] Georges Rivière : "L'Exposition des Impressionistes". In "L'Impressioniste. Journal d'Art", 6th April 1877 – Reprinted in L. Venturi : Les Archives de l'Impressionisme, 1939, II, p. 309 .

التصوير على موضوعات "خاصة به" على أنه خسارة من وجهة نظر النزعة الطبيعية. "فالابتسامة" التى اكتشفها اليونانيون فى الفنون التشكيلية، والتى فقدت — كما لاحظ البعض — فى الفن الحديث[1]، قد ضحى بها من أجل الجانب التصويرى البحت، ولكن هذا يعنى أن كل فحص للنفس البشرية، وكل نزعة إنسانية، قد اختفت من التصوير اختفاء تاما.

والخطوة التالية، المرتبطة بالاتجاه "التصويرى" الجديد فى سلسلة الاختزالات التى تفرضها الانطباعية على الصورة الطبيعية للواقع، هى إحلال القيم البصرية محل اللمسية، أى نقل الحجم المادى والقالب التشكيلى إلى السطح. غير أن هذا الاختزال ليس هو هدف المنهج بأية حال، بل هو مجرد ناتج جانبى له. أما الهدف فهو تأكيد اللون والرغبة فى تحويل اللوحة بأكملها إلى توافق للتأثيرات اللونية والضوئية، بحيث أن امتصاص المكان وتفكيك التركيب الصلب للأجسام ليس إلا ظاهرة عارضة مصاحبة للهدف السابق. ولا تقتصر الانطباعية على رد الواقع إلى سطح ذى بعدين، بل هى ترده، داخل ثنائية الأبعاد هذه، إلى نسق من البقع التى لا شكل لها. وبعبارة أخرى فهى لا تتخلى فقط عن الطابع التشكيلى، بل تتخلى أيضًا عن التصميم design ، وليس فقط عن القالب المكانى، بل أيضًا عن القالب الخطى. ومن الواضح أن ما تكسبه اللوحة من الطاقة والسحر الحسى يعوض ما تخسره من الوضوح والبداهة. ولقد كان هذا الكسب هو أيضًا الشاغل الرئيسى للانطباعيين أنفسهم. ولكن الجمهور أحس بالخسارة أكثر مما شعر بالكسب. وليس فى استطاعتنا الآن، بعد أن أصبحت الطريقة الانطباعية فى النظر إلى الأمور عنصرا من أهم عناصر تجربتنا البصرية، أن نتخيل إلى أى حد كان الجمهور عاجزا عند مواجهته لهذا الخليط من البقع والنقط. والواقع أن الانطباعية لم تكن سوى الخطوة الأخيرة فى عملية الغموض المتزايد التى ظلت تحدث منذ قرون. فمنذ عصر الباروك، كانت التمثيلات التصويرية تثير أمام المشاهد مشكلة تتزايد صعوبة؛ فهى قد أخذت تزداد غموضًا بالتدريج، وأخذت علاقتها بالواقع تزداد تعقدا. ومع ذلك فإن

---

[1] André Malraux : "The Psychology of Art". Horizon, 1948, No. 103, p. 55.

الانطباعية كانت تمثل قفزة أجرأ من أية مرحلة بعينها فى التطور السابق، ولم يكن هناك من قبل، طوال تاريخ التجديد الفنى، أى نظير للصدمة التى أحدثتها المعارض الانطباعية الأولى. فقد كان الناس ينظرون إلى الأداء السريع، وافتقار اللوحات إلى الشكل، على أنه استفزاز وقح، وكانوا يعتقدون أن الفنانين يسخرون منهم، ومن ثم فقد جاء انتقامهم قاسيًا بقدر ما وسعتهم القسوة.

غير أن هذه التجديدات لا تستنفد على الإطلاق سلسلة الاختزالات المتعاقبة التى استخدمت فى المنهج الانطباعى. فنفس الألوان التى تستخدمها الانطباعية تغير ألوان تجربتنا اليومية وتشوهها. مثال ذلك أننا نظر إلى قطعة من الورق "الأبيض" على أنها بيضاء فى أى ضوء، على الرغم من الانعكاسات الملونة التى تتبدى عليها فى ضوء النهار المعتاد. وبعبارة أخرى فإن "اللون المتذكر" الذى نربط بينه وبين الشىء، والذى هو حصيلة تعود ومران طويلين، يحل محل الانطباع العينى الذى نكتسبه من الإدراك المباشر[1]. وهنا تنتقل الانطباعية إلى ما وراء اللون المتذكر المستقر من الوجهة النظرية، إلى الإحساس الحقيقى، الذى هو — بهذه المناسبة — ليس فعلاً تلقائيًا بأى حال، وإنما يمثل عملية نفسية مصطنعة إلى أبعد حد، معقدة أشد التعقيد .

وأخيرًا يقوم الإدراك الانطباعى باختزال آخر، شديد القسوة، فى الصورة المعتادة للواقع. إذ يعرض الألوان. لا من حيث هى صفات عينية مرتبطة بموضوع محدد، بل من حيث هى ظواهر مجردة، لاجسمية، ولامادية — كما لو كانت ألوانًا فى ذاتها. فإذا وضعنا شاشة بها فتحة صغيرة أمام شىء بحيث يكون اتساع الفتحة كافيًا لإظهار لون الشىء، ولكنه لا يكون كافيًا لكى يكشف لنا عن شكل الشىء وعلاقة اللون الذى نراه بهذا الشىء، فمن الحقائق المعروفة أنه يحدث لنا حينئذ انطباع مفتقر إلى التحدد والثبات. يختلف تمامًا عن طابع الألوان التى نراها عادة. والتى تكون مرتبطة بقالب تشكيلى. وعلى هذا النحو يفقد لون النار وهجه. ولون الحرير لمعانه، ولون الماء شفافيته، إلخ[2]. والواقع أن الانطباعية تصور الأشياء دائمًا

---

[1] G. Marzynski. Loc cit., p. 90 .

[2] Ibid., P. 91 .

بهذه الألوان السطحية اللاجسمية، التى تعطى انطباعًا مباشرا حيا إلى أبعد حد، نظرا إلى نضرتها وشدتها، ولكنها تخفف إلى حد بعيد من ذلك التأثير الإيهامى للصورة، وتكشف على أوضح نحو عن الطابع الاصطلاحى فى المنهج الانطباعى.

ولقد أصبح التصوير هو الفن الرئيسى فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر. وهنا تطورت الانطباعية فأصبحت أسلوبًا مستقلاً فى وقت كان لا يزال فيه الصراع محتدمًا، فى عالم الأدب، حول النزعة الطبيعية. وكان أول معرض جماعى للانطباعيين فى عام ١٨٧٤، ولكن تاريخ الانطباعية بدأ قبل ذلك بحوالى عشرين عامًا، وانتهى فعلاً بالمعرض الثامن للجماعة فى عام ١٨٨٦. فحوالى هذا الوقت تفككت الانطباعية من حيث هى جماعة متجانسة، وبدأت فترة جديدة، بعد الانطباعية، دامت حتى حوالى عام ١٩٠٦، وهو العام الذى توفى فيه "سيزان"[١]. وهكذا فإن منتصف القرن التاسع عشر شهد تغيرا لصالح التصوير، بعد أن كانت السيطرة للأدب فى القرنين السابع والثامن عشر، وكانت الموسيقى تقوم بدور رئيسى فى العصر الرومانتيكى. وقد حدد الناقد الفنى "أسلينو Asselineau " الوقت الذى حل فيه التصوير محل الشعر فى التربع على عرش الفن بتاريخ أسبق هو عام ١٨٤٠[٢]، وبعد جيل من ذلك التاريخ، كان الأخوان جونكور يهتفان بصوت كله حماسة: "ما أسعد مهنة المصور بالقياس إلى مهنة الكاتب!"[٣]، ولم يتفوق التصوير على جميع الفنون الأخرى بوصفه أشد الفنون تقدمية فى ذلك العصر فحسب. بل إن نواتجه أيضًا كانت متفوقة كيفيًا على إنتاج الأدب والموسيقى فى نفس الفترة. ولاسيما فى فرنسا، حيث كان من الصحيح تمامًا القول أن الشعراء العظام فى ذلك العهد كانوا هم المصورين الانطباعيين[٤]. صحيح أن فن القرن التاسع عشر ظل رومانتيكيًا إلى حد ما، وأن شعراء ذلك القرن كانوا يعربون عن إيمانهم بأن الموسيقى هى أرفع المثل الفنية العليا، ولكن ما كانوا يقصدونه بالموسيقى كان أقرب إلى أن

(١) John Rewald : The Hist. Of Impressionism, 1946, pp. 6 – 7 .

(٢) Albert Cassagne : La Théorie de l'art pour l'art en France, 1906, p. 351.

(٣) E. & J. de Goncourt : Journal 1st. May 1869, III, p. 221.

(٤) Henri Focillon : La Peinture aux 19e et 20e siècles, 1928, p. 200.

يكـون رمـزًا للإبـداع المطلـق، المتحرر من كل القيود، والمستقل عن الواقع الموضوعى، منه إلى المثل العينى للموسيقى. ومن جهة أخرى فإن التصوير الانطباعى قد اكتشف الإحساسـات التى يحاول الشعر والموسيقى بدورهما التعبير عنها، والتى يكيفان فيها وسـائلهما فـى التعبير تبعًا للأشكال التصويرية. فالانطباعات المتعلقة بالجو، ولاسيما تجـربة الضـوء والهـواء واللون، هى إدراكات تنتمى أصلاً إلى مجال التصوير، وعندما تـبذل محـاولات لتمثـيل حـالات مـن هذا النوع فى الفنون الأخرى، يكون من حقنا تماما أن نـتحدث عـن أسلوب "تصويرى Painterly " فى الشعر والموسيقى. ولكن أسـلوب هـذه الفـنون يصـبح أيضًـا تصـويريًا عـندما تعـبر عـن نفسـها، متخلـية عن "الملامح" المميزة، بمساعدة تأثيرات اللون والظل، وتعلق على حيوية التفاصيل أهمية تفـوق أهمـية تجـانس الانطـباع الكـلى. وهكذا فإن "بول بورجيه" عندما أشار إلى أن الانطـباع الـذى تحدثـه صـفحة واحـدة فـى أسـلوب عصـره، أقوى دائمًا من انطباع الكـتاب كلـه، وأن انطـباع الجملـة الواحدة أعمق من الصفحة، وانطباع اللفظ الواحد أقـوى مـن الجملـة[1]، كـان فـى ذلـك يصـف المـنهج المتـبع فى الانطباعية — أعنى أسـلوب تلـك النظرة الخاصة إلى العالم، المفككة إلى ذرات مستقلة، والمشحونة بطاقة دينامية.

عـلى أن الانطباعـية ليسـت أسـلوبًا خاصا بفترة محددة يسيطر على الفنون جمـيعًا، بـل إنهـا أيضًـا آخر أسلوب "أوروبى" كان ساريًا على نحو شامل — أعنى آخـر اتجـاه مبـنى عـلى اتفـاق عـام فـى الـذوق. ومـنذ انهـيار الانطباعـية أصبح من المسـتحيل تصـنيف مخـتلف الفـنون أو مخـتلف الأمم والثقافات من حيث الأسلوب. ولكـن الانطباعـية لم تـبدأ ولم تنته فجأة. ذلك لأن "ديلاكروا"، الذى اكتشف قانون الألـوان المـتكاملة، وتلوين الظلال، "وكونسـتابل"، الذى أكد التكوين المعقد للمؤثرات اللونـية فـى الطبـيعة، قـد سـبقا من قبل قدرا كبيرا من المنهج الانطباعى. وعلى أية حـال فإن تنشيط الرؤية، الذى هو جوهر الانطباعية، قد بدأ بهما. كذلك فإن البوادر الأولى "لـنزعة الهواء الطلق Plein airism " عند مصورى مدرسة "باربيزون". تمثل

(1) **Paul Bourget, op. cit., p. 25 .**

خطوة أخرى فى هذا التطور. ولكن أهم العوامل التى أسهمت فى ظهور الانطباعية بوصفها حركة جماعية هى، من جهة، تجربة الفنان للمدينة، التى ظهرت بوادرها عند مانيه، ومن جهة أخرى ما أدت إليه معارضة الجمهور من تحالف بين المصورين الشبان. وقد يبدو من المستغرب لأول وهلة أن يظهر مثل هذا الفن الذى ينفذ إلى الأعماق، وترجع جذوره إلى الشعور بفردانية الشخص وعزلته، فى المدينة الكبيرة، التى يتجمع الناس فيها كالقطيع ويمتزجون سويًا بلا تمييز. ولكن من الحقائق المألوفة أنه لا شىء يبدو مؤديًا إلى العزلة كالتقارب الوثيق بين أناس كثيرين جدا، وأن المرء لا يشعر بأنه وحيد منبوذ بقدر ما يشعر حين يكون وسط حشد كبير من الغرباء. فالإحساسان الرئيسيان اللذان تولدهما الحياة فى بيئة كهذه — وهما شعور المرء بأنه وحيد لا يلاحظه أحد، من جهة، والإحساس بصخب المرور الهادر وبالحركة الدائمة والتنوع المستمر من جهة أخرى — يولدان النظرة الانطباعية إلى الحياة، التى تجمع بين أشد الأحوال إرهافًا، وبين أسرع تعاقب للإحساسات. أما العامل الثانى، وهو موقف الجمهور السلبى، فقد يبدو من المستغرب لأول وهلة أن ننظر إليه على أنه دافع من دوافع ظهور الانطباعية من حيث هى حركة. ذلك لأن الانطباعيين لم يسلكوا أبدًا سلوكًا عدوانيًا تجاه الجمهور، بل كانوا يرغبون بشدة فى أن يظلوا داخل إطار التقاليد، وكثيرًا ما كانوا يبذلون جهودا يائسة لكى يكتسبوا اعتراف الأوساط الرسمية، ولاسيما فى صالون باريس الذى كانوا يعدونه الطريق الصحيح إلى النجاح. وعلى أية حال فإن روح التناقض، والرغبة فى جذب انتباه الجمهور بتقديم شىء باهر مذهل إليه، كانت تقوم عندهم بدور أقل بكثير من ذلك الذى كانت تقوم عند معظم الرومانتيكيين وكثير من أصحاب النزعة الطبيعية. ومع كل ذلك، فربما لم يكن هناك فى أى وقت تباين أعمق مما هو الآن بين الأوساط الرسمية وبين جيل الفنانين الشبان. وربما لم يشعر الفنانون فى أى وقت بأنهم موضوع للسخرية كما شعروا الآن. ومن المؤكد أن الانطباعيين لم ييسروا للجمهور فهم أفكارهم الفنية — ولكن لابد أن التذوق الفنى لدى الجمهور كان رديئًا إلى أبعد حد. إذ ترك فنانين كبارا، مخلصين، مسالمين، مثل مونيه ورنوار وبيسارو، يتضورون جوعًا.

كذلك لم يكن فى الانطباعية أى عنصر سوقى حتى تترك انطباعًا سيئًا فى نفوس الجمهور البورجوازى، بل لقد كانت "أسلوبًا للأرستقراطيين"، متأنقًا، مدققًا، عصبيًا حساسًا، حسيًا أبيقوريًا، شغوفًا بالموضوعات النادرة الرائعة، مرتكزا على تجارب شخصية بالمعنى الدقيق، هى تجارب العزلة والوحدة، ومشاعر الحواس والأعصاب المفرطة فى رهافتها. ومع ذلك فقد كانت الانطباعية من خلق فنانين أتى معظمهم من القطاعات الدنيا والوسطى من البورجوازية، بل كانوا أيضًا أقل اهتمامًا بالمشكلات الثقافية والجمالية من فنانى الأجيال السابقة. فقدراتهم أقل تنوعًا وتعمقًا، وهم أشد اقتصارًا على صنعتهم وحرفتهم من السابقين عليهم. ولكنهم كانوا يضمون أيضًا أفرادا من الطبقة البورجوازية الثرية، بل من الأرستقراطية. فمانيه، وبازيل، وبيرت موريزو Berthe Morisot وسيزان، أبناء لأسر ثرية، وديجا من أصل أرستقراطى، كما أن تولوز لوتريك من أصل أرستقراطى رفيع. والواقع أن الأسلوب المثقف المهذب، والطباع الراقية الأصيلة لمانيه وديجا، ورشاقة كونستانتان جيز وتولوز لوتريك وقدرتهما الفنية الرقيقة، تكشف عن أجمل جوانب المجتمع البورجوازى الراقى للإمبراطورية الثانية، عالم الأزياء المنفوخة والمفتوحة، والخدم والحشم، وركوب الخيل فى الغابات .

أما تاريخ الأدب فإن الصورة التى يكشفها أعقد بكثير من تاريخ التصوير. فالانطباعية من حيث هى أسلوب أدبى، ليست فى ذاتها ظاهرة محددة المعالم بدقة، ومن الصعب تبين بداياتها داخل الكل المعقد للنزعة الطبيعية، كما أن الأشكال اللاحقة لتطورها ممتزجة بظواهر الرمزية امتزاجًا تامًا. كذلك يلاحظ وجود نوع من التباين، من حيث الترتيب الزمنى، بين الانطباعية فى الأدب وفى التصوير. ففى الوقت الذى كانت فيه الخصائص الأسلوبية المميزة للانطباعية قد بدأت تظهر فى الأدب، كانت أخصب فترة للانطباعية فى التصوير قد انقضت. على أن الفارق الأساسى هو أن الانطباعية فى الأدب فقدت ارتباطها بالنزعة الطبيعية. وبالوضعية والمادية. فى وقت مبكر نسبيًا، وأصبحت منذ البداية تقريبًا مناصرة لتلك الحركة الرجعية المثالية التى لم تظهر فى التصوير إلا بعد انحلال الانطباعية. ويرجع ذلك أساسًا إلى أن الصفوة المحافظة تقوم فى الأدب بدور أهم

بكثير من دورها في التصوير، الذى يبدى مقاومة أعظم للأمانى الروحانية للعصر، نظرا إلى أن جذور التقاليد الحرفية أشد تغلغلاً فيه.

ولم تتضح أزمة النزعة الطبيعية، التى كانت مجرد مظهر من مظاهر أزمة النزعة الوضعية، إلا حوالى عام ١٨٨٥، وإن كانت نذرها قد ظهرت من قبل حوالى عام ١٨٧٠. فقد كان معظم أعداء الجمهورية هم فى الوقت ذاته من أعداء العقلانية والمادية والنزعة الطبيعية، وكانوا يهاجمون التقدم العلمى، ويتوقعون أن يؤدى البعث الدينى إلى إحياء عقلى أيضًا. وكان حديثهم ينصب على "إفلاس العلم" و"نهاية النزعة الطبيعية" و"اصطباغ الثقافة بصبغة آلية لا روح فيها"، ولكنهم حين كانوا يصبون جام غضبهم على الهزال العقلى للعصر، كانوا يقصدون دائمًا الثورة والجمهورية والتقدمية. صحيح أن المحافظين قد فقدوا نفوذهم فى الحكومة، ولكنهم احتفظوا بموقعهم المنيع فى الحياة العامة. فكانوا لا يزالون يشغلون أهم المناصب فى الإدارة والسلك الدبلوماسى والجيش، ويسيطرون على التعليم العام، ولاسيما فى مراحله العالية[1]. فقد ظلت مدارس "الليسيه" والجامعة واقعة تحت سيطرة رجال الدين وكبار رجال المال، وأصبحت المثل الثقافية العليا التى تنشرها فى الخارج أوسع انتشارا فى مجال الأدب مما كانت فى أى وقت مضى. وأصبحنا نصادف كتابا ذوى تعليم أكاديمى بأعداد تفوق بكثير ما كان موجودا من قبل، واكتسبت الحياة الثقافية، بفضل تأثيرهم، طابعًا رجعيًا فى أساسه. وعلى حين أن فلوبير وموباسان وزولا لم يكونوا كتابًا متبحرين فى العلم، فإن بورجيه وباريز Barrès كانا يمثلان روح الأكاديمية والجامعة، وقد أحسا بأنهما مسئولان إلى حد ما عن التراث الثقافى للأمة، ونصبا نفسيهما روادا عقليين أكفاء للشباب[2]. وربما كان صبغ الأدب بهذه الصبغة الثقافية هو أبرز سمات هذه الفترة وأكثرها انطباقًا عليها، وقد تجلت هذه السمة لدى الكتاب التقدميين والمحافظين على السواء[3]. فلا يوجد فى هذا الصدد أدنى فارق بين أناتول فرانس وبين زملائه من أنصار الكنيسة

---

[1] Charles Seignobos : "L'Evolution de la troisième République". In E. Lavisse: Hist. de la France contemp., VIII, 1921, pp. 54 – 5.

[2] Henry Bérenger : L'Aristocratie intellectuelle, 1895, p. 3 .

[3] A. Thibaudet : Hist. De la litt. Franç. P. 430.

والقومية. وعلى الرغم من أن هناك "أناتول فرانس" واحدا فقط مقابل بورجيه، وباريز، وبرونتيير، وبرجسون، وكلوديل، فإن الاحترام الذى كان يلقاه هذا الكاتب المتأثر بروح فولتير يثبت أن روح التنوير لم تكن قد خمدت فى فرنسا على الإطلاق. ومن جهة أخرى فقد كان لابد من أحداث مثل قضية دريفوس وفضيحة قناة بناما من أجل إيقاظ هذه الروح من سباتها.

ولقد مرت فرنسا، حوالي عام ١٨٧٠، بأزمة من أخطر أزماتها العقلية والأخلاقية، ولكن "سيدان العقلية"[١] لم تكن عندها مرتبطة على أى نحو بهزيمتها العسكرية، كما ذهب باريز[٢]، ولم يكن "سأمها القاتل من الحياة" مستمدًا من ماديتها ونسبيتها، كما اعتقد بورجيه. ذلك لأن بورجيه وباريز لم يكونا أقل تأثرا بهذا السأم من الحياة من بودلير وفلوبير. فهو فى الواقع جزء من المرض الرومانتيكى للقرن كله، وكانت نزعة زولا الطبيعية، التى اتخذ منها جيل ١٨٨٥ كبش فداء، تمثل فى واقع الأمر المحاولة الوحيدة — التى هى مع ذلك محاولة غير كافية — للتغلب على العدمية التى استحوذت على نفوس الناس. ومنذ أواخر العقد الثامن أصبح الهجوم على زولا، والسعى إلى إبعاد النزعة الطبيعية عنه مركز الصدارة، هو الاتجاه المسيطر على الجو الأدبى. وهذا هو أقوى انطباع تولده لدى المرء تلك الإجابات التى وردت على الاستفتاء الذى نظمه "جول هورى Jules Huret أحد كتاب مجلة "إيكو دى بارى Echo de Paris "، وهو الاستفتاء الذى ظهر أيضًا عام ١٨٩١ على شكل كتاب بعنوان "بحث فى التطور الأدبى"، والذى يمثل واحدا من أهم مصادر التاريخ العقلى والثقافى لهذه الفترة. فقد سأل "هورى" أربعة وستين كاتبًا، هم أبرز الكتاب الفرنسيين فى تلك الفترة، عن رأيهم فى النزعة الطبيعية، وعما إذا كانت فى رأيهم قد انتهى عهدها بالفعل، أم لا يزال من الممكن إنقاذها، وإن لم يكن ذلك ممكنًا، فما هو الاتجاه الأدبى الذى يمكن أن يحل محلها. وكان من رأى الأغلبية الساحقة ممن وجه إليهم السؤال، وعلى رأسهم معظم تلاميذ زولا

---

[١] الإشارة هنا إلى مدينة سيدان الفرنسية، فى إقليم الأردين، التى استسلم فيها نابليون الثالث، فى أول سبتمبر عام ١٨٧٠ للألمان بعد هزيمة فرنسا فى الحرب السبعينية. (المترجم)

[٢] E.R. Curtius : Maurice de Barrès, 1921, p. 8 .

السابقين، إن المسالة ميئوس منها وكان بول ألكسى P.ALEXIS المخلص دائما هو وحده الذى سارع فأرسل برقية يقول فيها :"النزعة الطبيعية لم تمت التفاصيل بالبريد " وكأنه كان حريصا بذلك على الحيلولة دون انتشار أشعة خطيرة، ولكن تعجله لم يكن مجديا، فقد انتشرت الأشعة بالفعل، وتنكر للنزعة الطبيعية حتى أولئك الذين يدينون لها بكل حياتهم الفنية وهذا يعنى معظم الكتاب البد اعيين فى تلك الفترة .ذلك لأن أقوى الاتجاهات الأدبية نفوزا حتى نهاية القرن الماضى، بل حتى اليوم إلى حد ما، كان ذلك الأدب ذو النزعة الطبيعية، الذى يهدم الغالب الشكلى، ويستهدف توسيع مضمون التجربة . بل أن " الرواية النفسية " عند بورجيه، وباريز، وهوسمان، وبروست ذاته، إنما كانت نتيجة للملاحظة المرتكزة على النزعة والطبيعية، والمنصبة على " الوثيقة البشرية " بل أن الرواية الحديثة بأسرها ليست آخر الأمر إلا وصفا دقيقا كمن ضبطا للواقع الروحى الملموس . صحيح أن هناك سمات معينه مضادة للنزعة الطبيعية تربط ارتباطا وثيقا بالانطباعية فى الدب ،كما ترتبط بها فى التصوير، ولكن هذه بدورها قد نبتت من تربة النزعة الطبيعية . وهكذا يبدو لأول وهلة أن رد الفعل العنيف لدى الجمهور كان أمرا لا يمكن تفسيره . فلم تكن الحجج الموجهة ضد النزعة الطبيعية جديدة بحال، ولكن الغريب فى الأمر هو أن النزعة الطبيعية، أو تظاهروا بأنهم ليسوا على استعداد لأن يغتفروه للنزعة الطبيعية، أو تظاهروا بأنهم ليسوا على استعداد لأن يغتفروه لها ؟ لقد قيل أن النزعة الطبيعية تفتقر إلى الرقة، والتهذيب، وأنها فن إباحى، وتعبير عن فلسفة مادية متحجرة، وأداة فى يد الدعاية الديمقراطية الفجة، ومجموعة من التفاهات السخيفة السوقية التى تبعث على السأم، وعرض للواقع يقتصر فى تصويره للمجتمع على الحيوان المفترس المتوحش الهمجى فى الإنسان، وعلى مظاهر الانحلال وتفكيك الروابط البشرية، وتقويض أركان الأسرة والأمة والعقيدة، أى أنها بالاختصار هدامه، غير طبيعية معادية للحياة . وعلى حين أن جيل ١٨٥٠ كان يقتصر على الدفاع عن مصالح الطبقات العليا ضد هجمات النزعة الطبيعية فإن جيل ١٨٨٥ كان يدافع عن الإنسانية، والحياة الخلاقة، والله ذاته . ومن الجائز

أنه قد حدثت في الفترة الواقعة بين الجيلين زيادة في التدين، ولكن لم تحدث زيادة في الإخلاص .

لقد أخذ الناس يهذون حول أسرار الوجود وأعماق النفس البشرية، ويصفون المعقول بأنه سطحي، ويسعون الى استطلاع آفاق المجهول وما تستحيل معرفته، والتخمين بهما . وأخذوا يجهرون بأيمانهم " بالمثل العليا الزاهدة " التي تعزف عن العالم، ولكن فاتهم أن يتساءلون، مع " نتشه "، عن السبب الذي يجعل هذه المثل العليا تبدو ضرورية بحق . وأصبحت الرمزية أشهر اتجاه أدبي في ذلك العصر، كما أصبح فرلين ومالا رميه محط أنظار الجمهور . ولم يرد أي ذكر في الإجابات التي تلقاها " هوري " للأسماء الكبرى في الحركة الرومانتيكية – أسماء شاتوبريان ولامارتين وفينيي وموسيه وموبميه وجوتييه وجورج ساند[1] . وبدلا من ذلك، اكتشف ساندال وبولير، وأبدى تحمس نحو " فلييه دي ليل آدام villiers de l'Isle Adam " ورامبو، وأصبحت " موضة " الرواية الروسية وحركة " ما قبل رافييل " الإنجليزية، والمثالية الألمانية، هي المسيطرة . ولكن أعمق وأخصب تأثير صدر عن بود لير، فقد أصبح يعد أهم كاتب مهد للشعر الرمزي، وخالق الشعر الغنائي الحديث بأسره . وهو الذي عاد بجيل بوزجية وباريز وهوسمان ومالرميه إلى طريق النزعة الجمالية الرومانتيكية، وعلمه كيف يرفق بين النزعة الصوفية الجديدة وبين الولاء القديم المتعصب للفن .

وقد بلغت النزعة الجمالية قمة تطورها في عصر الانطباعية . فأصبحت معاييرها المميزة وهي الموقف السلبي التأملي الخالص من الحياة، والطابع العرضي غير الملتزم للتجربة، ونزعة اللذة الحسية – أصبحت هذه هي المعايير التي يحكم بها الآن على الفن عامة. فالفعل الفني أصبح يعد غاية في ذاته، ولعبة مكتفية بنفسها، يؤدي أي غرض دخيل خارج عن المجال الجمالي إلى تشويه سحرها، وأصبح ينظر إليه على أنه أبدع هبه تستطيع الحياة أن تمنحها إياها. ويتعين على

---

[1] Jules Hurêt : Enquete sur l'évolution litt., 1891, pp. xvi – xvii.

المرء لكي يستمتع بها أن يعد نفسه لها إعدادًا مخلصا . بل لقد أصبح الفن، في استقلاله وعدم اهتمامه بكل ما يقع خارج مجاله، نموذجيا للحياة ذاتها، أعني لحياة الفنان الهاوى ، الذى بدأ الآن يحل محل أبطال الماضى الروحيين فى تقدير الشعراء والكتاب،ويعد هو المثل الأعلى لفترة " نهاية القرن " . وأخص ما يميز هذا الهاوى هو سعيه إلى " تحويل حياته إلى عمل فنى "، أى إلى شئ نفيس لا فائدة منه،شئ ينساب بتدفق وامتلاء، ويقدم قربانا لجمال الأنغام والخطوط وشكلها الخالص وانسجامها . فالثقافة الجمالية تعنى طريقة فى الحياة تتميز بانعدام الفائدة والجدوى، أى أنها تجسد للاستسلام والسلبية الرومانتيكيين . ولكنها تتجاوز الرومانتيكية لأنها لا تكتفى بالتخلى عن الحياة من اجل الفن، بل تبحث عن تبرير للحياة فى الفن ذاته . فهى تنظر إلى عالم الفن على أنه التعويض الوحيد عن صدمات الحياة، وعلى أنه أصدق تحقيق واكتمال لوجود هو فى ذاته ناقص غامض العالم . ولكن هذا لا يعنى فقط أن الحياة تبدو أجمل وأعظم توافقا عندما تكتسى برداء الفن، بل يعنى أيضا، كما اعتقد بر وست آخر العظماء من القائلين بالانطباعية وبمذهب اللذة الجمالى، إن الحياة . فتجاربنا التى نحياها تبلغ أقصى درجات العمق، لا عندما تواجه الناس والأشياء فى الواقع — إذ أن " زمان " هذه التجارب وحاضرها : مفقود " دائما — بل عندما " نستعيد الزمان " وحين لا نعود نشترك فى تمثيل حياتنا، بل نقف منها موقف المشاهدين، وحين نخلق أعمالاً فنية أو نستمتع بها، أى بعبارة أخرى عندما نتذكر . فهنا، فى رأى بروست، يصبح الفن مسيطرا على ما أنكره عليه أفلاطون : على المثل — أى التذكر الحق للصور الأساسية للوجود .

وفى استطاعتا أن نتتبع الأسس النظرية للنزعة الجمالية الحديثة، من حيث هى فلسفة الموقف التأملى السلبى الخاص من الحياة، حتى نرجع بها إلى شوبنهور. الذى عرف الفن بأنه الخلاص من الإرادة، والمسكن الذى يخرص الشهوات والرغبات . فلسفة النزعة الجمالية تحكم على الحياة بأسرها وتقدرها من وجهه نظر هذا الفن المتحرر من الإرادة والرغبة . ومثلها الأعلى جمهور يتألف كله من فنانين بالفعل أو بالقوة، ومن طبائع فنية لا يكون الواقع فى نظرها إلا أساسا

ترتكز عليه التجربة الجمالية . وهى تنظر الى العالم المتحضر على انه مرسم فنان عظيم، والى الفنان ذاته على أنه أفضل ذواقة . لقد سبق أن قال دالمبير : " ما أتعس الفن الذى لا يكون لجماله وجود إلا فى نظر الفنانين " . على أن اضطراره إلى أن نوجه مثل هذا التحذير يعنى أن النزعة الجمالية كانت موجودة من قبل فى القرن الثامن عشر،على حين أن هذا النوع من الأفكار لم يكن ليطرأ فى القرن السابع عشر ببال أحد . أما بالنسبة إلى القرن التاسع عشر فإن مخاوف دالمبير لم يعد لها أى معنى . إذ وصف الأخوان جونكور كلماته هذه بأنها أفظع غباء يمكن تصوره[1]، وكانا مقتنعين اقتناعا عميقا بأن الشرط الأساسى للتذوق الصحيح للفن هو الحياة المكرسة للفن، أى ممارسة الفن .

وتمثل الفلسفة الجمالية للانطباعات بداية عملية تولد ذاتى كامل فى الفن . فقد أخذ الفنانون ينتجون أعمالهم للفنانين، وأصبح الفن،أى التجربة الشكلية العالم من منظور الفن، هو الموضع الحقيقى للفن وفقدت الطبيعة الخام، التى لم تمسها الحضارة، جاذبيتها الجمالية، وحل المثل الأعلى للحالة الصناعية محل المثل الأعلى للحالة الطبيعية . وبدأ أن المدنية، وحضارتها، وملاهيها، " والحياة المصنوعة vie factice " و " الجنة المصطنعة " و أعظم جاذبية من السحر المزعوم للطبيعة إلى حد لا يقارن، بل أشد منها روحية بكثير . فالطبيعة ذاتها قبيحة، عادية لا شكل لها، والفن وحده هو الذى يجعلها ممتعة . وقد كان بودلير يكره الريف، والاخوان جونكور يعدان الطبيعة عدوا، وكان أصحاب النزعة الجمالية اللاحقون، ولا سيما ويسلر Whistler وايلد، يتحدثون عنها بسخرية مشوبة بالازدراء. وكانت هذه نهاية الفن الرعوى، والحماسة الرومانتيكية لما هو طبيعى، والإيمان بهوية العقل والطبيعة . وعندئذ اكتمل رد الفعل على رو سو، وعلى عبادة الحالة الطبيعية التى كان هو أول من بدأها، ووصل رد الفعل هذا الى نهاية قاطعة . فضاعت قيمة كل ما هو بسيط واضح، غريزى ساذج، وأصبح الهدف الآن هو البحث عن الحالة العقلية غير الطبيعية للحضارة .وتأكدت أهمية العقل ووظائف

(1) E.& J. de Goncourt: Idées et senstions, 1866.

الملكـة الـنقدية مـرة أخـرى فى عملية الإبداع الفنى . فخيال الفنان ينتج دائما أشياء جـيدة ومتوسـطة ورديـئة، كمـا يقـول " نيتشــه "،وقدرته على التمييز هى التى تبدأ بـرفض وانـتقاء وتنظـيم المادة المراد استخدمها [١] . هذه الفكرة، شأنها شان فلسفة " الحـياة المصـنوعة " بأسـرها، مسـتمدة أساسـا مـن بودلـير، الـذى كان يرغب فى " تحويـل متعـته الى معـرفة "، وفـى إفسـاح المجال أمام الشخصية النقدية للشاعر[٢]، والـذى كان تحمسه لكل ما هو مصنع يصل فى الواقع الى حد النظر الى الطبيعة على أنهـا أحط أخلاقيا . فهو يذهب الى أن الشـر يحدث بلا جهد، أى بطريقة طبيعية، عـلى حـين أن الخـير هـو دائمـا نتيجة الـتعمـد والقصـد، وهو بالتالى مصطنع غير طبيعى [٣].

عـلى أن الـتحمس للطـابع المصـطنع للحضـارة هـو بدوره، من نواح معينة، مجـرد شـكل جديـد للـنزعة الهروبـية الرومانتيكـية . فالاختـيار يقـع عـلى الحـياة المصـطنعة، مجـرد شـكل جديـد للـنزعة الهروبية الرومانتيكية . فالاختيار يقع على الحـياة المصـطنعة الوهمـية لأن الواقـع لا يمكـن أن يعادل الوهم فى جماله،ولأن كل اتصـال بـالقواقع ، وكـل محـاولات تحقـيق الأحـلام والرغـبات، لابـد أن تؤكـد إلى إفسادها . ولكن الناس لم يعودوا الآن يهربون من الواقع الاجتماعى إلى الطبيعة، كما فعـل الرومانتيكيون من قبل، بل إلى عالم أعلى ،وأكثر تساميا واصطناعا . ففى رواية " أكسـل Axel" لفيليـيه دى لـيل آدم (١٨٩٠، نشـرت بعـد وفاتـه)، وهـى من أصـدق الأعمـال تمثـيلا لـلموقف الجديـد مـن الحـياة — تعلوا أشكال الوجود العقلية والخيالـية عـلى الطبيعـية والعملـية دائمـا، وتبدو الرغبات غير المتحققة أكمل وأكثر إرضـاء على الدوام من ترجمتها إلى واقع مألوف هزيل . فقد أراد اكسل أن ينتحر مع سارا التى أحبها، وكانت هى بدرتها على أتم استعداد للموت معه، ولكنها أرادت، قبل أن يموتا، أن يعرف سعادة ليلة غرام واحدة . غير أن أكسل كان يخشى أنه لن

---

[١] Nietzsche : Menschliches, Allzumenschliches, p. 155.

[٢] Baudelaire : Richard Wagner et Tannhaeuser ă Paris, 1861.

[٣] Baudelaire : La Peinture de la vie moderne, 1863.Reprinten in : Baudelaire: L`Art moderne, edited by E. Raymond, 1931, p. 79.

تعود لديه بعد ذلك الشجاعة على الموت، وأن حبهما، شأنه شان كل الأحلام المتحققة، لن يصمد لاختبار الزمان، ففضل الوهم التام على الواقع الناقص . والواقع أن كل تفكير الرومانتيكية الجديدة يعتمد بدرجات متفاوتة على هذا الشعور. فنحن على الدوام نصادف شخصيات على شاكلة " لوهنجرين "، ترك كل منها حبيبته " الزا" بلا حول ولا قوة فى ليلة الزفاف، كما يقول نيتشه . لقد تساءل اكسل : " الحياة ؟ هذا أمر سيتولاه خدمنا عنا." وفى رواية " بالمقلوب A rebours" لهو سمان (١٨٨٤) وهى أهم وثيقة لهذه النزعة الجمالية المضادة للطبيعة وللواقع العملى، يزداد اكتمال هذا الاتجاه الى الاستعاضة عن الحياة العملية بحياة الروح . فديزيسانت Des Esseintes ، البطل المشهور لهذه الرواية، والنموذج الأول لكل الأبطال من أمثال " دوريان جرى "، يعزل نفسه عن العالم بالحكام يصل إلى حد أنه لا يجرؤ على القيام برحلة خوفا من أن يخيب الواقع آماله . ويعبر سأم صاحب النزعة الجمالية من الطبيعة عن نفس هذه الذاتية المؤدية إلى الشلل وتحطم الحياة . وهكذا يقول ديزيسانت : " إن عصر الطبيعة قد ولى ، وقد ضاقت كل الأذهان الحساسة ذرعا بها آخر الأمر، لما فى مناظرها وسماواتها من رتابة مملة " . أمثال هذه الأذهان ليس أمامها سوى طريق واحد : أن تستقل بذاتها تماما، وتستعيض عن الطبيعة بالعقل، وعن الواقع بالخيال . وعليها أن تجعل كل ما هو مستقيم معوجا، وأن تقلب كل الغرائز والميول الطبيعية إلى عكسها . ولقد عاش " ديزيسانت " فى بيته وكأنه فى دير، ولم يكن يزور أحد أو يستقبل أحدا، ولم يكن يكتب رسائل أو يتلقاها، وكان ينام نهارا، ويقرأ ويغرق فى الخيالات والتأملات ليلا، وهكذا خلق " جنته المصطنعة "، وتخلى عن كل ما يستمتع به البشر العاديون . فاخترع سيمفونيات لونية، وعطورا، ومشروبات، وأزهارا صناعية، ومجوهرات نادرة، ذلك لأن أدوات ألعابه البهلوانية الروحية لابد أن تكون نادرة غالية .ففى لغته يعد الطبيعى والرخيص والتافه والسوقى ألفاظا مترادفة .

ومـع ذلـك فمن الجائز أن أقوى تعبير عن صوفية هذه الفلسفة بأسرها يوجد فـى قصـة فليـيه دى لـيل آدام القصيرة : فـير Véra[1]. أن فيرا هى زوجة البطل المعـبود الـتى رحلـت عـن هذا العالم مبكرا، ولكن زوجها يرفض أن يعترف بموتها، لأنـه لم يسـتطع تحمـل إدراك هذه الحقيقة عن وعى . فهو يلقى بمفتاح المقبرة التى دفنـت فيها من نافذتها الحديدية، ويعود إلى بيته، ويبدأ حياة صناعية جديدة، أى أنـه يسـتأنف حـياته الماضـية، وكـأن شـيئا لم يحدث . فهو يذهب ويجىء، ويقول ويفعـل، وكأنها مازالت تعيش بجواره . ويتخذ سلوكه طابع سلسة من المواقف طابع سلسـلة مـن المواقـف والافتعال يبلغ اتساقها واتصالها حدا لا يلزم معه سوى الوجود المادى لفيرا حتى يكون مسلكه معقولا كل المعقولية . ولكنها حاضرة روحيا إلى أقصى حـد، وإشـعاع شخصـيتها يـبلغ مـن الحضـور ومـن الشمول حدا تصبح معه لحياتها الخالـية حقـيقة أعمـق وأصـدق وأعظم أصالة بكثير من موتها الفعلى . وهى لا تموت إلا حـين تفلـت هذه الكلمات على حين غرة من شفتى ذلك السائر فى نومه : " لقد تذكرت . . . أنك ميتة بالفعل على أية حال : " ولا يمكن أن تفوت أى قارئ ذكى أوجـه الشـبة بـين هذا الرفض العنيد للاعتراف بحقيقة الواقع، وبين إنكار العالم أو العـزوف عـنه فـى المسـيحية، ولكـن أحدا لن يعجز عن إدراك الفارق بين عناد هذه الفكـرة المتسلطة وبين هدوء العقيدة الدينية وصفائها . والحق أن من المستحيل تخيل أى شـىء أشـد مخالفـة للمسـيحية، وأبعـد عـن روح العصـور الوسـطى، من الضجر ennui ، هـذا الشـكل الانطـباعى الجديـد للسـأم من العالم weltschmerz عند الرومانتيكين . فهذا الضجر تعبير عن شعور بالسأم من رتابة الحياة [2]، ومن ثم فهو عـلى النقـيض تمامـا مـن عـدم الرضـا الـذى شـعرت به العصور السـابقة — التى كان الإيمـان بالـنظام الإلهـى لا يـزال فـيها حـيا — إزاء الجوانب السيئة للأمور فى هذه الدنـيا [3] . ففـى العصـور السـابقة كـان الناس ينظرون بفزع إلى تقلبات الحظ، وغدر القـدر وصـروفه الـتى يسـتحيل التنـبؤ بهـا، وكـان هـناك حـنين عـام إلى الطمأنيـنة

---

[1] Viliers de l'Isle-Adam : Contes cruels 1883, pp. 13 ff

[2] Emile Tardieu : L'Ennui,1903, 81 ff.

[3] E. von Sybow : Die Kulture der Dekabenz, 1921, p. 34.

والسلام. إلى رتابة الهدوء وإملاله . أما بالنسبة إلى صاحب النظرة الجمالية الحديثة، فإن ما لا يطيقه على الإطلاق هو الطمأنينة المنظمة للحياة البرجوازية . وما كانت محاولة الانطباعيين إيقاف اللحظة العابرة، واستسلامهم للحالة النفسية الطارئة، بوصفها أعلى القيم، سوى نتيجة لهذه النظرة البورجوازية إلى حين، ولهذا التمرد على النظام المطرد الرتيب للحياة العملية البورجوازية . إن الانطباعية بدورها فن للمعارضة، شأنها شأن كل الاتجاهات التقدمية منذ الرومانتكية، ولقد كان التمرد الكامن في نظرة الانطباعيين إلى الحياة ضمن الأسباب التى دفعت الجمهور البورجوازى إلى رفض الفن الجديد، وأن يكن الانطباعيون أنفسهم قد أدركوا ذلك فى كل الأحيان .

ولقد كان الناس فى العقد الثامن من القرن الماضى يميلون إلى وصف نزعة اللذة الجمالية فى عصرهم بأنها " انحلال Décadence " ويعد ديزيسانت، ذلك الأبيقورى المهذب، هو النمط النموذجى للمنحل المتطرف . ومع ذلك فإن مفهوم الانحلال ينطوى على سمات ليست متضمنة بالضرورة فى مفهوم النزعة الجمالية، ومن أهم هذه السمات، الشعور بالأزمة والكارثة المحيقة، أى إحساس المرء بأنه يقف عند نهاية عملية حيوية، ويواجه انهيار حضارة . ومن العناصر الأساسية للإحساس بالانحلال، التعاطف مع الحضارات السابقة القديمة المستهلكة، التى أفرطت فى الترف، كالعصر الهلينى والأعوام الأخيرة للإمبراطورية الرومانية، والروكوكو، والأسلوب الانطباعى " عند كبار الفنانين . ولم يكن هناك أى جديد فى شعور الناس بأنهم يشهدون نقطة تحول فى تاريخ الحضارة، ولكن بينما كان الناس فى العصور السابقة يأسفون أشد الأسف للقدر الذى قضى عليهم بأن يكونوا منتمين إلى ثقافة دبت فيها الشيخوخة، كما فعل موسيه Musset مثلا ، فإن فكرة النبل العقلى أصبحت الآن مرتبطة بمفهوم الشيخوخة والهرم ، والنمو الزائد والتدهور. وهو شعور ليس بدوره جديدا كل الجدة، ولكنه أقوى بكثير من كل ما كان موجودا من قبل . وهناك بالطبع شبه واضح بين هذا الشعور وبين النزعة المتأثرة بروسو. وسأم بايرون من الحياة، والرغبة الرومانتيكية الجامحة فى الموت . فهناك هوة واحدة تجذب الرومانتيكى والانحلالى، وهناك استمتاع واحد بالتدمير، والتدمير

الذاتي، ينتشيان معا به، ولكن كل شئ، بالنسبة إلى الانحلال، هوة، وكل شيء ملىء بالخوف من الحياة، وبعدم الاطمئنان . وكما يقوم بودلير، " فكل شيء ملىء برعب غامض، يقودنا إلى حيث لا نعلم " .

لقد كتب رينان يقول : " من يدرى ؟ ألا يجوز أن الحقيقة محزنة ؟ " وهي كلمة تعبر عن أعمق نزعة متشككة، لم يكن من الممكن أن يؤمن عليها أى كاتب من الروسيين الكبار. فعند هؤلاء الأخيرين كان من الممكن أن شئ محزنا، ما عدا الحقيقة . ولكن كلمات رامبو أشد تشاؤما بكثير : " إن ما لا يعرفه المرء قد يكون فظيعا " (الحداد Le Forgeron) . ويستطيع المرء أن يتصور نوع الألغاز الغامضة المستغلة التي يشعر بأنه محاط بها، على الرغم من انه يضيف بعد ذلك مباشرة قوله : " سنعرف " . أن الهوة التي كانت، عند المسيح، خطيئة وعند الفارس خيانة، عند البورجوازى خروجا على القانون، هي عند الانحلال كل ما يفتقر بشأنه إلى تصورات وألفاظ وصيغ تعبر عنه . ومن هنا كان صراعه اليائس من أجل الوصول إلى شكل، وفزعه الشديد من كل ما ليس له شكل، وما هو طبيعي غير مستأنس . ومن هنا أيضا كان شغفه بالعصور التي كان لديها أكبر قدر من الصيغ، وإن لم تكن لديها أعمق الصيغ، والتي كان لديها لفظ لكل شيء، – حتى لو كان ذلك مجرد لفظ هزيل .

لقد أصبح شعار العصر هو كلمة فرلين : " إنني الإمبراطورية عند نهاية انحلالها "، وعلى الرغم من أن جيرار دى نرفال [1] وبودلير وجوتييه[2] قد سبقوه في الانحياز لفترة انحلال روما، فإنه نطق باللفظ الحاسم في اللحظة المناسبة، وأضفى طابع البرنامج الثقافي على ما كان من قبل تعبيرا عن مجرد حالة نفسية. ولقد كانت هناك فترات حضارية لم تعترف بأى عصر ذهبي، أو الاعتراف به. ولكن لم يكن هناك أى جيل آخر، قبل انحلاليي القرن التاسع عشر، آثر العصر الفضي على العصر الذهبي . ولم يكن هذا الاختبار يعنى هذا الجيل بأنه لا يعدو أن يكون سليلا لأسلاف عظام، ولم يكن يدل على تواضع ورثة متأخرين فسحب، بل

---

[1] Peter Quennell: Baudelaire and the Symbolists, 1929، P. 82.

[2] Max Nordau : Entartung، 3rd edit.، 11، p. 102.

كـان أيضـا نوعـا مـن الإحساس بالذنب والشعور بالنقص . فقد كان " الانحلاليون " دعاة لذة يؤنبهم ضميرهم، وكانوا آثمين ألقوا بأنفسهم مثل باربى دورفيلى Barbey d`Aurevilly وهـو سمان ووايلد، وبيردسلى، بين أحضان الكينسية الكاثوليكية . وظهـر أوضـح تعـبير عـن هـذا الشـعور بـالإثم فى تصورهم للحب، الذى كان يسوده النضـج والـبلوغ النفسـى عـند الرومانتيكـيين . فالحـب عـند بودلير هو أساس ما هو محـرم، بـل أسـاس سـقوط الإنسـان ، وفقـدان البراءة الذى يستحيل تعويضه . وهو يقـول " إن ممارسـة الحـب ارتكـاب للشـر " . ولكـن نزعـته الشيطانية الرومانتيكية حولـت هذا الإحساس بالخطيئة ذاته إلى مصدر للشهوة : فالحب ليس فى ذاته شرا فحسـب، بـل أن أعظـم لـذة فيه هى هذا الشعور نفسه بارتكاب الشر [1] . ولقد كان العطـف عـلى العاهـرة، الـذى اشـترك فيه الانحلاليون مع الرومانتيكيين، وكان فيه بودلير هو الوسيط أيضا، كان تعبيرا عن نفس هذه العلاقة المكبوتة المحملة بالإثم مع الحـب . إنـه بالطـبع تعـبير عن التمرد على المجتمع البورجوازى، والأخلاق المبينة على الأسرة البورجوازية . فالعاهرة هى المقتلعة من جذورها، الخارجة على القانون، المـتمردة الـتى لا تقتصـر ثورتهـا عـلى الشـكل البورجوازى المنظم للحب فحسب، بل تـثور أيضـا عـلى شـكله الـروحى " الطبـيعى " . وهـى لا تحطـم التنظيم الأخلاقى والاجـتماعى للشـعور فحسب، بل تحطم أيضا أساس الشعور ذاته . إنها باردة وسط عواصـف الرغـبة العارمـة، وهـى مـتفرجة تشـاهد بترفـع تلـك الشهوة التى نثيرها، وتشـعر بالوحشـة وانعـدام الإحسـاس فـى الوقـت الـذى يكـون فيه الآخرون منتشين بالشـهوة المحمومـة — إنها بالاختصار، المقابل الأنثوى للفنان . ومن هذا الاتفاق فى الشـعور والمصير نشأ ذلك التفاهم الذى أباه فنانو الانحلال لها . فهم يعلمون إلى أى حـد يبـتذلون أنفسـهم كالعاهـرات، وكـيف أنهـم يمنحون باستسلام اقدس مشاعرهم ويبيعون أسرارهم بأبخس الأثمان .

وبهـذا الإعـلان للتضـامن مـع العاهـرة يكتمل اغتراب الفنانين عن المجتمع الـبورجوازى . إن التلمـيذ الخائـب، كمـا يقول توماس مان عن أحد أبطاله، يجلس

[1] Baudelaire : Journaux intimes, edited by Ad. van Bever، 1920، p. 8.

فى " الصف الخلفى "، ويشعر بالراحة التى يحس بها المرء حين يترك ساحة صراع عام ، ويظل فى " الصف الخلفى "، محتقرا ولكنه مصون . وانه ليكون من الغريب، عند مفكر مثل تومس مان كانت نظرته الى الحياة تدور بأسرها حول مشكلة رئيسية واحدة هى مركز الفنان فى العالم البورجوازى ، ألا تكون هذه الملاحظة إلى تبدو بريئة، مرتبطة هى ذاتها على نحو ما بتفسيره لطريقة حياة الفنان . فالطريقة الخاصة لحياة الفنان، التى لا بد أنها تبدو فى نظر العقل البورجوازى مفتقرة إلى كل طموح، هى فى واقع الأمر أشبه " بالصف الخلفى " الذى يعفيه من كل مسئولية وكل اضطراب إلى تفسير أفعاله . وعلى أية حال فإن نظرة توماس مان "البروجوازية " المؤكدة، شأنها شأن الفلسفة الاجتماعية " الصائبة عند هنرى جيمس مثلا، لا يمكن أن تفهم إلا على أنها رد فعل على طريقة حياة الفنان الذى يعتمد أن يتخذ لنفسه مقعدا فى " الصف الخلفى " والذى يرفض الناس أى تعامل معه . ومع ذلك فقد عرف توماس مان وهنرى جيمس حق المعرفة أن الفنان مجبر على أن يحيا حياة خارجة عن نطاق البشرة، حياة لا إنسانية، وأن طرق الحياة السورية ليست متاحة له، وأن المشاعر الإنسانية التلقائية الدافئة غير الأنانية لا صلة لها بالهدف الذى يسعى إليه . إن المفارقة فى قدر الفنان تنحصر فى أن رسالته هى أن يضف الحياة التى استبعد هو ذاته منها . وتترب على هذا الموقف تعقيدات خطيرة، كثيرا ما يكون من المستحيل حلها . فبول أوفرت Paul Overt أصغر الكاتبين اللذين يواجه كل منهما الآخر فى رواية هنرى جيمس درس الأستاذ The Lesson of Master يثور عبثا على نظام الرهبنة الصارم الذى تخضع له الحياة المكرسة للفن، ويكافح بلا جدوى ضد ما يطلبه منه الأستاذ، هنرى سانت جورج، من تضحية بكل سعادة شخصية خاصة . وهو يمتلئ حنقا ومرارة ضد ذلك الطغيان الجبار للقوى التى باع نفسه لها، فيرد عليه الأستاذ قائلا : " إنك لا تتصور أبدا أننى أدافع عن الفن، أليس كذلك ؟ ما أسعد المجتمعات التى لم يظهر الفن فيها " . كذلك لم يكن لو توماس مان للفن أقل قسوة وصرامة . ذلك لأنه قد وجه إلى أفظع تهمة وجهت إليه حين بين أن كل ذوى الحياة المريبة الغامضة

المشكوك فيها، وكل الضعفاء والمرضى والمنحلين، وكل المغامرين الأفاقين والمجرمين، وأخيرا هلتر ، ذاته كل هؤلاء أقارب روحيون للفنان[1].

لقد أنتج عصر الانطباعية نوعين من الفنان الحديث المغترب عن المجتمع : البوهيميين الجدد، وأولئك الذين رحلوا عن الحضارة الغربية ملتجئين إلى بلاد بعيدة ساحرة . وكلا هذين النوعين نتاج لنفس الشعور، ونفس " الضيق بالحضارة "، والفارق الوحيد بينهما هو أن النوع الأول اختار " الهجرة الداخلية "، على حين أن الثانى اختار الهروب الحقيقي . كلاهما يحيا نفس الحياة التجريدية المنفصلة عن الواقع المباشر والنشاط العملى، وكلاهما يعبر عن نفسه بطرق لابد أن تبدو شديدة الغرابة بعيدة كل البعد عن الفهم فى نظر أغلبية الجمهور . ولقد كانت الرحلة الى بلاد نائية، من حيث هى طريقة للهروب من المدينة الحديثة، قديمة قدم الاحتجاج البوهيمى على البورجوازية فى الحياة. وكلاهما يرجع مصدره إلى اللاواقع الرومانتيكى والفردية الرومانتيكية، ولكن تحولاً طرأ عليهما فى الفترة الواقعة بين الرومانتيكية والانطباعية، بحيث أن الشكل الذى دخلا به الآن تجربة الفنان أصبح يعزى بدوره إلى بودلير قبل غيره . فقد كان الرومانتيكيون مازالوا يبحثون عن " الزهرة الزرقاء " وعن أرض الأحلام والمثل العليا، على حين يقول بودلير : " ولكن الرحالة الحقيقيين هم الذين يرحلون من أجل الرحيل فحسب . . . " هذا هو الهروب الحقيقى. الرحلة إلى المجهول، التى يقوم بها المرء لا لأن شيئا يجذبه، بل لأن شيئا يبعث فيه التقزز .

أيها الموت، أيها القبطان العجوز، لقد آن الأوان !
لنرفع المرسى!
فهذا البد يبعث فينا السام، أيها الموت !
فلنستعد للرحيل !
إن كانت السماء والبحر سودا كالمداد .
فقلوبنا التى تعرفها عامرة بأشعة النور .

---

[1] Thomas Mann : Kollege Hitler".Das Tagebuch, edited by Leopold Schwarschilb,1939.

ولقد أضاف رامبو ألما جديدا الى ألم الرحيل . — " الحياة غائبة . ونحن لسنا فى العالم " — ولكنه لم يستطع أن يضيف جديدا على الإطلاق إلى جمال كلمات الوداع التى قال بها بودلير ، والتى لا نظير لها فى الشعر الحديث كله . ومع ذلك فإن رامبو هو الوريث الحقيقى الوحيد لبودلير، وهو الوحيد الذى حقق رحلات أستاذه الخيالية ، أحال ما كان من قبل مجرد هروب نحو عالم البوهيمية إلى طريقه فى الحياة .

إن البوهيمية فى فرنسا ليست ظاهرة متجانسة واضحة المعالم ولسنا فى حاجة إلى أدلة خاصة لكى نثبت أن الشبان الهوائيين اللطاف فى أوبرا بوتشينى[1] لا يشتركون فى شىء مع رامبو الذى كانت روح الشر مسيطرة عليه ، أو مع فرلين الذى كان متأرجحا بين الأجرام والتصرف . غير أن الأصل الذى جاء منه رامبو وفرلين له فروع متعددة، ولا بد لوصفه من التميز بين ثلاث مراحل وأشكال مختلفة لحياة الفنان : البوهيمية فى العصر الرومانتيكى ، وفى عصر النزعة الطبيعية وفى عصر الانطباعية .[2] فالبوهيمية لم تكن فى الأصل أكثر من مظاهرة ضد طريقة الحياة البورجوازية ، وكان قوامها فنانين شبانا وطلبة ، معظمهم أبناء أسر ميسورة الحال ، كانت معارضتهم للمجتمع السائد فى العادة نتيجة لتمرد الشباب وعصيانه . فتيوفيل جوتييه ، وجيرار دى نرفال، وآرسين هوساى Arsene Houssaye ونستور روكبلان Nestor Roqueplan والباقون جميعا، لم يفارقوا المجتمع البورجوازى لأنهم كانوا مضطرين إلى أن يعيشوا حياة مختلفة عن آبائهم البورجوازيين، لأنهم أرادوا ذلك .فهم كانوا رومانتيكيين حقيقيين، أرادوا أن يكونوا أصلاء خارجين عن المألوف . وقد قاموا برحلتهم إلى عالم الخارجين عن القانون والمنبوذين، مثلما يقوم المرء برحلة إلى أرض غريبة ساحرة. فلم يعرفوا شيئا عن بؤس البوهيميين اللاحقين. وكانت لديهم حرية العودة إلى المجتمع البورجوازى فى أى وقت . أما بوهيمية اللاحقين ، وكانت لديهم حرية العودة إلى المجتمع البورجوازى فى أى وقت . أما

---

(1) يشير المؤلف الى أوبرا جاكومو بوتشينى المشهورة " البوهيمية " التى ألفها عام ١٨٩٦ (المترجم)

(2) Cf.René Dumesnil : L'Epoque réaliste et naturaliste,1949, pp, 31 ff.- Ernest Raynaud:Baudelare et la religion du bandysme, 1918, pp.13-14.

بوهيمية الجيل التالى، أعنى بوهيمية النزعة الطبيعية المكافحة، التى كان مقرها مشرب البيرة، والتى ينتمى إليها جيل شانفلورى، وكوربيه ونادار Nadar، "وميرجيه Murger " فكانت بوهيمية حقيقية، أفرادها من الطبقة العاملة للفنانين، وقوامها أناس كانت حياتهم مفتقرة تماما إلى أى ضمان، يقفون خارج حدود المجتمع البورجوازى، ولم يكن صراعهم ضد البورجوازية لعبة متحمسة، بل كان ضرورة مريرة . ولقد كانت طريقتهم غير البورجوازية فى الحياة هى أكثر الأشكال ملاءمة لطريقتهم غير المستقرة فى العيش، ولم تعد مجرد قناع يرتدونه بأى حال . ولكن مثلما أن بودلير الذى ينتمى من الوجهة الزمنية إلى هذا الجيل، يمثل من الوجهة العقلية رجوعا إلى البوهيمية الرومانتيكية من جهة، وتقدما نحو البوهيمية الانطباعية من جهة أخرى، فكذلك كان مورجيه يمثل ظاهرة انتقالية، ولكن بمعنى مختلف . فحين لم تعد البوهيمية " رومانتيكية "، بدأت البورجوازية تضفى عليها صبغة الرومانتيكية المثالية . وفى هذه العملية قام مورجيه بدور الوسيط، وكان يصور الحى اللاتينى وقد استأنس ونطهر . وجزاء على خدمته هذه، رقى هو ذاته إلى مصاف الكتاب المعترف بهم من الطبقة الوسطى، كما يستحق . أن الشخص الضيق الأفق ينظر إلى البوهيمية على أنها كلها عالم سفلى . فهى تجذبه وتنفره .وهو يعتزل فى الحرية وانعدام المسئولية اللذين يسودان فيها بلا منازع، ولكنه يجفل من الخلل والفوضى اللذين ينطوى عليهما تحقيق هذه الحرية . ولقد كان المقصود من تلك الصبغة المثالية التى أضافها مورجيه أن تجعل الخطر الذى يهدد المجتمع البورجوازى من هذه الناحية يبدو أخف مما هو عليه، وأن تتيح للبورجوازى الساذج أن يظل ينعم بأحلامه المضطربة التى يحقق فيها كل أمانيه . فشخصيات مورجيه هم عادة شبان مرحون، هوائيوان إلى حد ما، ولكنهم حسنو الطباع إلى أقصى حد، يتذكرون حياتهم البوهيمية عندما يتقدم بهم السن، مثلما يتذكر القارئ البورجوازى سنوات التلمذة الصاخبة . هذا الانطباع الذى جعل من البوهيمية شيئا مؤقتا، قد انتزع منها فى نظر البورجوازى كل ما فيها من خطورة . ولم يكن هذا هو رأى مورجيه وحده . فقد وصف بلزاك بدوره الحياة البوهيمية للفنانين الشبان بأنها

مـرحلة عابـرة، فكتـب فـى " أمـير من بوهيميا " يقول : " إن قوام البوهيمية شبان مازالوا مغمورين، ولكنهم سيصبحون مشهورين مرموقين يوما ما" .

على أن نفس الحياة الفعلية للبوهيميين — وليس تصور مورجيه لها فحسب — كانـت فى عصر النزعة الطبيعية لا تزال حلما خياليا، إذا ما قورنت بحياة شعراء الجـيل الـتالى وفنانـيه، الذيـن انعـزلوا تمامـا عـن المجتمع البورجوازى — من أمثال رامـبو وفـرلين وتريسـتان وكوريـير ولوتـريامون . فقد أصبح قوام البوهيمية عصبة من المشـردين والخـارجين عـلى القـانون ، وطبقة تسيطر عليها خيبة الأمل، والفوضى، والـبؤس، ومجموعـة مـن اليائسـين، الذيـن لم ينشقوا على البورجوازى فحسب، بل عـلى الحضـارة الأوربية بأسرها .وكان بودلير وفرلين وتولوز لوتريك سكيرين مدمين، وكـان رامـبو وجوجـان وفـان جـوخ مشـردين لا مـأوى لهـم، مـات فرلين ورامبو فى مستشـفى، وقضـى فـان جـوخ وتولوزلوتـريك بعـض الوقـت فـى مستشـفى الأمـراض العقلـية، وقضـى معظـم حـياتهم فـى مشـارب القهـوة، أو صالات الرقص، أو بيوت الدعـارة، أو المستشـفيات، أو عـلى قارعـة الطـريق . لقـد حطموا فى أنفسهم كل ما يمكـن أن يكـوم مفـيدا للمجتمع، وكانوا يثورون على كل ما يضفى على الحياة دواما واسـتمرارا، بـل كـانوا يـثورون على أنفسهم ، وكأنهم كانوا حريصين على استئصال كـل مـا هـو مشـترك مـع الآخرين فى طبيعتهم . وقد كتب بودلير فى رسالة لـه عام ١٨٤٥ يقـول " إنـنى أقـتل نفسـى لأنى عديم الجدوى للآخرين وخطر على نفسى". ولكـن لم يكن الشعور بتعاسته هو وحده الذى يملؤه، بل كان يملؤه أيضا الشعور بأن سـعادة الآخـرين شـىء سـوقى عقـيم . ففـى خطاب لاحق كتب يقول :" أنت رجل سـعيد . وإنـى لأرثـى لحـالك يا سيدى لأنك تسعد بهذه السهولة . فلا بد أن يكون الإنسـان قـد هبط إلى الحضيض لكى يعد نفسه سعيدا . "[1] وإنا لنجد نفس الاحتقار للشـعور الرخيص بالسعادة فى قصة تشيكوف القصيرة " التوت البرى " . وليس هذا مـن قبـيل المصادفة فى حالة كاتب كان يشعر بكل هذا القدر من التعاطف مع النزعة البوهيمـية . ففـى إحـدى قصصه القصيرة التى تدور حول الفنانين، سأل بطل القصة

(1) Boudelaire: Euvres posthumes, edited by J. Crépat, pp. 223 ff.

مضيفة : " خبرنى لم تحيا مثل هذه الحياة الرتيبة ؟ إن حياتى مملة سخيفة، رتيبة، لأننى مصور، سمكة متعفنة، كان يؤرقنى الحسد، والسخط، وعدم الثقة بعملى طوال حياتى : فأنا دائما فقير، شريد، أما أنت فرجل ثرى، سوى، صاحب أرض، وسيد كبير — فلم تحيا مثل هذه الحياة الخنوعة ولا تأخذ من الحياة إلا أقل القليل؟"[1] لقد كانت حياة الجيل الأقدم من البوهيميين، على الأقل، حافلة بالتنوع والتلون، وهم قد رضوا ببؤسهم من أجل أن يعيشوا حياة شيقة متنوعة . أما البوهيميون الجدد فكانوا يعيشون تحت ضغط سأم سخيف متعفن خانق، ولم يعد الفن لديهم مسكرا ، بل أصبح مخدرا .

ومع ذلك لم تكن لدى بودلير أو تشيكوف أو أى من الآخرين أدنى فكرة عن ذلك الجحيم الذى يمكن أن تتحول إليه الحياة بالنسبة إلى إنسان مثل " رامبو " . فقد كان لابد أن تصل الحضارة الغربية إلى مرحلة أزمتها الحالية قبل أن يصبح من الممكن تصور مثل هذه الحياة أصلا . ولقد كان إنسان مصابا بالنورستانيا، خائبا، عاطلا، خبيثا وخطرا إلى أقصى حد، يهيم على وجهه من بلد إلى آخر، ويحاول أن يقتنص لنفسه لقمة العيش عن طريق تدريس اللغات، والاشتغال بائعا جوالا، وموظفا فى (سيرك) وحمالا فى ميناء. وعاملا يوميا زراعيا، وبحارا، ومتطوعا فى الجيش الهولندى، وميكانيكيا، ومستكشفا، وتاجرا فى المستعمرات، وغير ذلك من غرائب الأعمال، ثم تصيبه عدوى فى مكان ما بأفريقيا، ويضطر الأطباء إلى بتر إحدى ساقيه فى مستشفى بمرسيليا، ثم يموت موتا بطيئا وهو فى السابعة والثلاثين وسط آلام لا تطاق . كان عبقريا يكتب أشعارا خالدة وهو فى السابعة عشرة، وتخلى عن كتابة الشعر نهائيا وهو فى التاسعة عشرة، ولم يرد أى ذكر للأدب فى رسائله طوال بقية حياته . لقد كان يجرم فى حق نفسه وفى حق الآخرين، ويلقى دائما عرض الحائط بأنفس ما يملك، وينسى تماما، وينكر تماما، أنه كان يملكه وقتا ما . كان واحدا من رواد الشعر الحديث، بل كان، فيما يرى الكثيرون، مؤسسه الحقيقى، وحين وصلته أنباء شهرته وهو فى أفريقيا،

---

[1] Chekhov: The House with the Mezzanine.A.painter's Story, trans.by S.S. Koteliansky, Everyman's Library.

رفض الاستماع إليها ، واستبعدها بقوله : " تباً للشعراء " أيكن أن يتخيل المرء شيئا أشد فظاعة، وأقوى تعارضا مع فكرة لشعر من هذا كله ؟ أليس الأمر، كما قال " تلايستان كوربيير "، هو أم " أشعاره كانت بقلم شخص آخر، وهو لم يقرأها"؟ أليست هذه أفظع عدمية يمكن تصورها، وأشد درجات إنكار الذات ؟ ومع ذلك، فهذه هى الثمرة الحقيقية للبذرة التى غرسها فلوبير، البورجوازى المحترم، النظيف النفس، المدقق، وأصدقاؤه المهذبون المثقفون ذو العقلية الشغوفة بالفن .

وبعد عام ١٨٩٠ فقد لفظ " الانحلال decadencne نغمته الإيحائية، وبدأ الناس يتحدثون عن " الرمزية " بوصفها الاتجاه الرئيسى فى الفن . وكان موريـاس Moreas هو الذى أدخل هذا اللفظ، وعرفه بأنه محاولة الاستعاضة عن الواقع فى الشعر " بالفكر " . [1]وكان هذا المصطلح الجديد متمشيا مع انتصار مالا رميه على فرلين ، ومع تحول الاهتمام من الانطباعية الحسية إلى الروحانية . وفى كثير من الأحيان يكون التمييز بين الانطباعية والرمزية عسيرا إلى حد بعيد . فالمفهومان متضادان فى جانب، ومترادفان فى جانب آخر . فإذا كان التمييز بين انطباعية فرلين ورمزية مالارميه واضحا قاطعا إلى حد ما، فإن تحديد الفئة الأسلوبية لكاتب مثل مترلنك Maeter linck ليس على القدر من البساطة . فالرمزية " انطباعية " فى مؤثراتها البصرية والسمعية، وفى مزجها وجمعها بين مختلف المعطيات الحسية، وتحقيقها تأثيرا متبادلا بين مختلف الأنواع الفنية، وقبل ذلك كله، فيما كان مالا رميه يعنيه باستعادة روح الشعر من الموسيقى . ولكنها تنطوى، بنظرتها اللاعقلية الروحانية، على رد فعل حاد على الانطباعية المتأثرة بالنزعة الطبيعية والمادية . ففى نظر هذه الأخيرة تكون التجربة الحسية شيئا نهائيا لا يرد إلى غيره على حين أن الواقع التجريبى بأسره فى نظر الرمزية، ليس إلا صورة لعالم الأفكار .

إن الرمزية تمثل، من جهة، النتيجة النهائية للتطور الذى بدأ بالرومانتيكية، أعنى بكشف التصوير المجازى بوصفه لب الشعر، وهو التطور الذى

---

[1] Le Figaro, 18th September 1886

أدى إلى شراء الخيال فى الحركة الانطباعية . بسبب نظرتها المادية إلى العالم، ومن حركة البارناس بسبب نزعتها الشكلية والعقلانية، بل أنها تتبرأ أيضا من الرومانتيكية بسبب نزعتها الانفعالية والطابع التقليدى لغتها المجازية . ويمكن أن تعد الرمزية، فى نواح معينة و رد فعل على كل الشعر السابق[1] . فهى قد اكتشفت شيئا لم يكن معروفا من قبل على الإطلاق : هو " الشعر الخالص " [2] — أى الشعر الذى ينبثق من الروح اللاعقلية، اللاتصورية للغة، والمضاد لكل تفسير منطقى . فليس الشعر فى نظر الرمزية إلا تعبيرا عن تلك العلاقات والمتطابقات التى تخلقها اللغة، لو تركت لذاتها، بين العينى والمجرد، والمادى المثالى، وبين المجالات المختلفة للحواس . وفى رأى مالارميه أن الشعر هو الإيحاء بصورة تحلق إلى أعلى، وتتبخر على الدوام . فهو يؤكد أن إطلاق اسم على موضوع يؤدى إلى القضاء على ثلاثة أرباع اللذة التى تكون فى التخمين التدريجى بطبيعته الحقيقة . [3] ومع ذلك فإن الرمز لا ينطوى فقط على تجنب متعمد للتسمية المباشرة، بل ينطوى أيضا على تعبير مباشر عن معنى يستحيل وصفه مباشرة، ويظل فى أساسه غير قابل للتعريف ، وغير مستنفد .

ولا يمكن القول أن جيل مالارميه هو الذى ابتدع الرمزية بوصفها طريقة فى التعبير، بل أن الفن الرمزى كان موجودا فى عصور سابقة أيضا . وكل ما فعله هذا الجيل هو أنه اكتشف الفارق بين الرمز والتشبيه الإيحائى allegory ، وجعل من الرمزية بوصفها أسلوبا شعريا، هدفا واعيا لجهوده . فقد أدرك — وإن لم يكن قد تمكن دائما من التعبير عما نوصل إليه — إن التشبيه الإيحائى ليس إلا ترجمة لفكرة مجردة على شكل صورة عينية تظل فيها الفكرة مستقلة إلى حد ما عن التعبير المجازى عنها، ويمكن أيضا التعبير عنها بصورة أخرى على حين أن الرمز يجمع بين فكرة والصورة فى وحدة لا تنفصم، بحيث أن تغيير الصورة ينطوى أيضا على تبديل للفكرة . والاختصار فإن مضمون الرمز لا يمكن ترجمته إلى أية صورة أخرى،

---

(1) A.Thibaudet : Hist. Be la litt. franç., P. 485.

(2) Ibid,, p. 489.

(3) Huret, op. cit., p. 60.

ولكن من الممكن، من جهة أخرى، تفسير الرمز على أنحاء شتى، بحيث تكون أهم الخصائص المميزة له هى هذا التباين فى التفسير، وما يبدو من عدم قابلية معناه لأن يستنفد . ولو قارنا التشبيه الإيجابى بالرمز لبدا الأول دائما أشبه بالتحوير البسيط السهل، السطحى إلى حد ما، لفكرة لا تكسب شيئا بترجمتها إلى هذا المجال أو ذاك . فالتشبيه الإيجابى هو نوع من اللغز حله واضح، على حين أن الرمز يمكن أن يفسر فحسب، لا أن يحل . أن التشبيه الإيجابى تعبير عن عملية فكرية كونية، على حين أن الرمز تعبير عن عملية فكرية حركية نشيطة . الأول يضع حدا ونهاية لتداعى المعانى، بينما الثانى يبعث الحركة فى المعانى، ويبقى عليها فى حالة حركة . ولقد كان من المرحلة الوسطى من العصر الوسيط يعبر عنه بالرموز أساسا، بينما كان فن المرحلة المتأخرة من العصر الوسيط يعبر عنه بتشبيهات إيحائية . وكانت مغامرات دون كيخوته رمزية، ومغامرات أبطال راويات الفروسية الذين اتخذ منهم سرفانتس أنموذجا له مبنية على التشبيه الإيحائى،لكن الفن التشبيهى الإيحائى والفن الرمزى يوجدان معاً فى كل عصر تقريبا، وكثيرا ما يجدهما المرء ممتزجين فى عمل فنان واحد . مثال أن " عجلة النار " عند " لير " رمز، " وشموع الليل " عند روميو تشبيه إيحائى، ولكن السطر التالى مباشرة فى مسرحية روميو وجوليت، وهو " اليوم البهيج يقف على أطراف أصابعه فى قمم الجبل المغلف بالضباب " ينطوى على رنة رمزية .

إن الرمزية مبنية على المسلمة القائلة إن مهمة الشعر هى التعبير عن شىء لا يمكن صياغته فى قالب محددو ولا يمكن الاقتراب منه بطريق مباشر ، ولما كان من المستحيل الإدلاء بأى قول منطبق على الأشياء من خلال وسائط الوعى الواضحة، على حين أن اللغة تكشف بطريقة شبه آلية عن العلاقات الخفية القائمة بينها، فلا بد للشاعر فى رأى مالارميه، أن " يستسلم لبادرة الكلمات ". ولابد له أن ينقاد لتيار اللغة،وللتعاقب التلقائى للصور والرؤى، وهذا يعنى أن اللغة أكثر شعرية من العقل،بل أكثر فلسفية منه . والمصدران الحقيقيان لهذه النظرية الشعرية الصوفية هما فكرة الحالة الطبيعية عند روسو، التى يزعم أنها أفضل من المدينة، وفكرة بيرك فى التطور التاريخى العضوى، الذى يفترض أنه ينتج أشياء أعظم قيمة من النزعة

الإصلاحية . ويظل هذان المصدران ملحوظين فى فكرة تولستوى ونيتشه القائلة أن الجسم أحكم من العقل، وفى نظرية برجسون القائلة أن الحدس أعمق من العقل . ولكن صوفية اللغة الجديدة هذه ، أو " سيمياء اللفظ "، أتت مباشرة من رامبو، شأنها شأن كل تفسير للشعر مبنى على الهلوسات . فقد كان رامبو هو الذى أدلى بالعبارة التى كان لها تأثير حاسم فى الأدب الحديث كله ، وهى أن الشاعر ينبغى أن يصبح عرافا متنبئا، وإن مهمته هى أن يعد نفسه لذلك عن طريق أضعاف قدرة الحواس على أداء وظائفها المعتادة، ونزع الصبغة الطبيعية والإنسانية عنها . ولم تكن هذه الدعوة التى أوصى بها رامبو متمشية فقط مع المثل الأعلى للحالة الاصطناعية ، الذى كان أقصى مثل أعلى فى نظر الانحلاليين جميعا ، بل كانت تنطوى بالفعل على ذلك العنصر الجديد الذى ستصبح له أهمية كبيرة فى الفن التعبيرى الحديث، وأعنى به عنصر التحريف والتشويه بوصفه وسيلة للتعبير . هذا العنصر كان فى أساسه مبنيًا على الشعور بأن المواقف الروحية السوية التلقائية عقيمة من الوجهة الفنية ، إن الشاعر لابد له أن يقهر الإنسان الطبيعى فى داخله ، لكى يتوصل إلى المعنى الخفى للأشياء .

ولقد كان مالا رامیه أفلاطونيا يرى الحقيقة التجريبية المعتادة شكلا مشوها لوجود مثالى لا زمانى مطلق، ولكنه أراد أن يحقق عالم المثل، جزئيا على الأقل، فى حياة هذا العالم . وقد عاش فى فراغ نزعته العقلية ، منعزلا تماما عن الحياة العملية المادية ، ولم تكن تربطه أية علاقة تقريبا بالعالم خارج نطاق الأدب . فقضى على كل تلقائية داخله ، وأصبح أشبه ما يكون بكاتب مجهول لأعماله . والحق أن أحدا غيره لم يقتف أثر فلوبير بمثل هذا الإخلاص . فهو يقول : " كل ما فى العالم موجود لكى ينتهى إلى كتاب " — وهى عبارة تعبر عن روح فلوبير على نحو لم يكن هذا الأخير نفسه يستطيع أن يجد تعبيرا أفضل منه . لقد قال مالارميه : " ينتهى إلى كتاب "، ولكن النتيجة الفعلية لا تكاد تكون كتابا على الإطلاق . فقد قضى حياته بأسرها فى كتابة ، وإعادة كتابة ، وتصحيح اثنتى عشرة قصيدة من نوع السونيت، وضعف هذا العدد من القصائد الأصغر حجما ، وست قصائد أكبر حجما ، ومشهد

درامى، وبعض الفقرات النظرية .[1] وكان يعلم أن فنه طريق مسدود لا يؤدى إلى شىء .[2] ولذا السبب كانت فكرة العقم تحتل مثل هذا الموقع الهام فى شعره .[3] وبالفعل انتهت حياة مالارميه المهذب، المثقف، الذكى إلى إخفاق لا يقل فظاعة عن ذلك الذى انتهت إليه حياة رامبو الشريد . إنهما معا قد يئسا من معنى الفن والثقافة، والمجتمع البشرى، ومن الصعب أن نقرر أيهما كان يسلك على نحو أكثر اتساقا [4]. والحق أن بلزاك كان نبيا صادقا فى روايته " الرائعة المجهولة" : فالفنان، إذ ينادى بنفسه عن الحياة،يغدو هو ذاته الذى يقضى على عمله الخاص .

ولقد سبق أن فكر فلوبير فى تأليف كتاب بلا موضوع يكون شكلا خالصا، أسلوبا خالصا، ومجرد .خرف، وكان هو أول من خطرت بباله فكرة "الشعر الخالص". ومن الحاجز أن مالارميه لم يكن ليقبل أن تصدر عنه عبارة مثل: " البيت الشعرى الجميل بلا معنى أعظم قيمة من بيت أقل جمالا وذى معنى " . فهو لم يكن يؤمن فعلا بالتخلى عن كل مضمون ذهنى فى الشعر،ولكنه اشترط أن يتخلى الشاعر عن إثارة العواطف والانفعالات، وعن الالتجاء إلى موضوعات عقلية، عملية، خارجة عن النطاق الجمالى . ومن الممكن النظر إلى مفهوم " الشعر الخالص " على أنه — على الأقل — أفضل تلخيص لآرائه فى طبيعة الفن، وتجسيد للمثل الأعلى الذى كان يضعه نصب عينيه بوصفة شاعرا . فلقد كان مالارميه يبدأ كتابة القصيدة دون أن يعرف إلى أين سيؤدى البيت الأول بالضبط، وكانت القصيدة تنمو وكأنها تبلور الكلمات والأبيات التى تكاد تتجمع من تلقاء ذاتها.[5] والواقع أن نظريه " الشعر الخالص " تحول مبدأ هذه الطريقة الخلاقة إلى نظرية فى عملية التلقى، وتؤكد أن معرفة القصيدة كلها، مهما كان قصيرة، ليست ضرورية على الإطلاق لكى تحدث تجربه شعرية . ففى كثير من الأحيان يكفى بيت واحد أو

---

(1) Cf. Ernest Raymond.: La Mélée symboliste, 1920, 11, p. 163.

(2) John Charpentier :Le Symbolisme, 1927, p. 62.

(3) Charles Mauron : Introduction to Roger Fry`s translation of Mallarme`s poems, 1936, p. 14.

(4) Georges Duhamel : Les Poétes et la poésie, 1914, pp.145-6.

(5) Cf. Roger Frv : An Farly Intr. To Mallarme`s Poems, 1936, pp. 296, 302, 304-6.

بيـتان ، وأحـيانا بضـع تجمعات لفظية، لإحداث الحالة النفسية المناظرة للقصيدة . وبعـبارة أخـرى فلـيس من الضرورى، أو لا يكفى على أية حال، من أجل الاستمتاع بقصـيدة، أن يـدرك المـرء معـناها العقلى ، بل إنه ليس من الضرورى على الإطلاق، كمـا يثبـت لـنا الشـعر الشعبى، أن يكون للقصيدة ذاتها معنى دقيق .[1] ومن الواضح أن هـناك تشـابها بـين حالـة الـتلقى التى توصف هنا وبين تأمل لوحة انطباعية من مسافة ملائمة، ولكن مفهوم " الشعر الخالص" يتضمن سمات لا ينطوى عليها مفهوم الانطباعـية بالضرورة . فهو يمثل أنقى أشكال النزعة الجمالية وأشدها تطرفا، ويعبر عـن الفكـرة الأساسـية القائلـة أن مـن الممكـن تمامـا وجـود عالم شعرى، مستقل كل الاسـتقلال عـن الواقـع العقـلى العـادى، عـالم جمـالى مصغر، قائم بذاته ومنطو على ذاته، يدور حول محوره الخاص .

ومما يضـاعف مـن العـزلة الأرسـتقراطية التى يعبر عنها ابتعاد الشاعر هذا وانعـزاله عـن الواقع، ذلك الغموض المتعمد فى التعبير، والصعوبة المقصودة فى الفكر الشـعرى . فمالارمـيه هـو وريـث " النظم الغامض " لدى شعراء التروبادور، والتعقيد المقصـود عـند شعراء النزعة الإنسانية . وهو يبحث عما هو غامض، مستغلق، ملغز، لـيس فقط لأنه يعلم أنه كلما كان التعبير أشد غموضا بدا كأنه أقوى إيحاء، بل أيضا لأن القصيدة ينبغى، فى رأيه، أن تكون " شيئا غامضا يتعين على القارئ أن يبحث عـن مفـتاحه " .[2] وقـد أشـار " كاتول منديس " Catulle Mendés صراحة إلى هـذه الـنزعة الأرسـتقراطية للممارسـة الشعرية عند مالارميه وأتباعه . فقد أجاب عن سـؤال " جـول هـورى " عما إذا كان يعيب على الرمزيين غموضهم بقوله : " أبدا . فـالفن الخـاص يصـبح، عـلى نحـو مـتزايد باطـراد، ملكـا لصـفوة مخـتارة فى عصر الديمقراطـية هـذا، ملكا لأرستقراطية شاذة مريضة، ساحرة . فمن الصواب أن يحتفظ بمسـتواه وأن يحـاط بسـر غـامض."[3] وقـد اسـتدل مارلامـيه، من الكشف القائل أن الفهـم العقـلى لـيس هـو الطريقة الذهنية الملائمة لخوض مجال الشعر، على النتيجة

---

(1) **Henri Bremond : La poésie pure, 1926, pp. 16-20.**

(2) **E.& J. be Goncourt : Journal.23-2-1893, Ix, p. 87.**

(3) **J. Huret, op. cit, p. 297.**

القائلة أن السمة الأساسية لكل شعر عظيم هى كونه غير قابل للفهم أو للاستيعاب ، وهناك مزايا واضحة لطريقة التعبير الملتوية التى كانت فى ذهنه : فعن طريق حذف حلقات معينة فى سلسلة التداعى يمكن تحقيق سرعة وشدة تضيعان حين يتم بلوغ المؤثرات بطريقة بطيئة .[1] وقد انتفع مالارميه من هذه المزايا انتفاعا كاملا ، بحيث أن العامل الأكبر لجاذبية شعره هو ضغط الأفكار والقفزات والطفرات فى الصور . على أن أسباب صعوبة فهمه ليست كامنة على الدوام فى الفكرة الفنية ذاتها ، بل هى ترتبط فى كثير من الأحيان بمناورات لغوية متعمدة لاهية إلى أقصى حد.[2] كذلك فإن هذا البحث وراء الصعوبة يكشف عن نفس نية الشاعر فى أن يعزل نفسه عن الجماهير، ويقصر فهمه على أضيق دائرة ممكنة . والواقع أن الرمزيين، على الرغم من عدم اكتراثهم الظاهرى بالشئون السياسية، كانوا أساسا ذوى عقليات رجعية، وكانوا، كما لاحظ باريز Barrés ، هم بولانجيو[3] الأدب[4]. ولقد كانت الأسباب التى دفعت مالارميه إلى التزام الغموض هى أحد العوامل التى تجعل أدب العصر الحاضر بدوره يبدو مستغلقا غير ديمقراطى، وكأنه يعتمد الانعزال عن الجمهور الأوسع، وذلك برغم اختلاف الآراء السياسية للشعراء، ومع إدراكنا أن هذه الصعوبة نتيجة تطور ظل التمهيد له مستمرا فترة طويلة، ويستحيل على الثقافة الحديثة أن تكبح جماحه .

***

لم تكن إنجلترا فى وقت، منذ عودة الملكية، واقعة تحت تأثير النفوذ الفرنسى بقدر ما كانت فى الربع الأخير من القرن التاسع عشر . ففى هذه الفترة كانت الإمبراطورية البريطانية، بعد فترة ازدهار طويلة، تمر بأزمة اقتصادية تطورت إلى أزمة للروح الفكتورية ذاتها . وبدأ " الكساد الكبير " فى حوالى منتصف

---

(1) CF. C.M. Bowra : The Heritage of Symbolism, 1943, p. 10.

(2) G.M. Turnell : " Mallarme", Scrutiny, 1937, V, p, 432.

(3) الإشارة هنا الى الحركة التى ظهرت حوالى هذا الوقت ذاته، حول الجنرال الفرنسى جورج بولانجيه (١٨٣٧ - ١٨٩١) الذى التفت حوله العناصر الرجعية الملكية وبدأ فى وقت من الأوقات أنه سكيتسح البلاد بأكملها، ولكن الحكومة قاومته،ففر هاربا، وعندما انهارت حركته انتحر فى بر وكسل . (المترجم)

(4) J. Huret, op. cit., p. 23.

السبعينات، ولم يدم أكثر من عقد واحد، ولكن الطبقة الوسطى الإنجليزية فقدت خلال هذه الفترة ثقتها السابقة بنفسها . فبدأت تشعر بالمنافسة الاقتصادية من بلاد أجنبية، معظمها أحدث منها عهدا، كالألمان والأمريكان، ووجدت نفسها داخله فى صراع وحشى من أجل السيطرة على المستعمرات . وكان التأثير المباشر للوضع الجديد هو تراجع الليبرالية الاقتصادية التى كانت فى نظر الطبقة الوسطى الإنجليزية من قبل عقيدة لا تتزعزع، برغم كل ما وجه إليها من انتقادات .[1] فقد أدى انخفاض الصادرات إلى نقص فى الإنتاج وهبوط فى مستويات معيشة الطبقة العامة . وزادت البطالة، وكثرت الاضرابات، واكتسبت الحركة الاشتراكية قوة جديدة، بعد أن كانت قد وصلت إلى مرحلة خمود إثر الأعوام الثورية فى أواسط القرن . بل أن هذه الحركة أصبحت، لأول مرة فى إنجلترا، واعية بأهدافها وقوتها الحقيقة . وكانت لهذا التغيير نتائج بعيدة المدى بالنسبة إلى الحركة العقلية فى هذا البلد . ذلك لأن الشعور بأن بريطانيا تواجه بلادا أجنبية قادرة على منافستها فى السوق العالمية، قد وضع حدا لسياسة العزلة البريطانية .[2]، ومهد الطريق لدخول المؤثرات الثقافية الأجنبية . وكان للأدب الفرنسى، من بين هذه المؤثرات، أهمية رئيسية، وكان تأثير الرواية الروسية، وفاجنر، وابسن، ونيتشه، مكمل للمؤثرات الآتية من فرنسا.ولكن الأهم كثيرا من المؤثرات الخارجية، بل شرطها الأساسى بالفعل، هو أن صراعا متجددا من أجل الحرية الفردية قد بدأ مع تزعزع ثقة الطبقة الوسطى فى ذاتها، وضعف الإيمان بالرسالة الإلهية لإنجلترا فى العالم ومع الحركة الاشتراكية الجديدة التى ظهرت فى الثمانينات بوجه خاص . وأضفى هذا الصراع على التطور الثقافى كله وعلى الأدب التقدمى وطريقة حياة الجيل الجديد، طابع النضال فى سبيل الحرية . ولا تكاد تظهر فى الجو الثقافى لهذه الفترة سمة واحدة كانت مستقلة عن هذا الصرع ضد التقليد والعرف، وضد التعصب وضيق الأفق- والنفعية العقيمة والرومانتيكية المفرطة فى عاطفتها . فقد كان الشباب يحارب الجيل القديم من أجل بلوغ حياة سعيدة وامتلاكها . وأصبحت النزعة

(1) H.M. Lynd England in the Eighteen – Eighties, 1945, p. 17.

(2) Ibid., p. 8.

العصرية هى الشعار الجمالى والاخلاقى للشباب الذى " يطرق الباب " ويطلب أن يسمح لـه بالدخول . وأصبح هدف الحياة ومضمونها هو ذلك المثل الأعلى الذى نادى بـه ابسن، وأعنى بـه تحقيق الذات ورغبة المرء فى التعبير عن شخصيته . وعلى الرغم من أن المقصود " بتحقيق الذات " هذا يظل عادة أمرا مفترا إلى الوضوح، فإن الاستقرار والطمأنينة المعنوية للعالم البورجوازى القديم قد انهارا تحت وطأة هجوم الجيل الجديد . فحتى حوالي عام ١٨٧٥، كان الشباب يواجه مجتمعا مستقرا بوجه عام، واثقا بنفسه فى تقاليده وعرفه، ومحترما حتى من خصومه . وإن المرء ليشعر فى حالة جين أوستن، بل فى حالة جورج إليوت ذاتها، أنهما كانتا تواجهان نظاما اجتماعيًا قد لا يكون مثاليا بمعنى الكلمة، وقد لا يتعين قبوله دون قيد أو شرط، ولكنه على أية حال ليس بالنظام الذى يمكن تجاهله أو الاستعاضة عنه بغيره . أما الآن فإن كل معايير الحياة الاجتماعية لم تعد فجأة تلقى اعترافا بصحتها وبدأ كل شىء يهتز، ويصبح مشكوكا فيه، قابلا للمناقشة .

ويمثل الاتجاه الليبرالى فى الأدب والفن الإنجليزيين فى الثمانينات نزعة فردية غير سياسية، حتى برغم وجود ارتباط وثيق بين سعى الجيل الجديد إلى تحقيق الذات، وبين صراعه ضد الأشكال القديمة التى تعلو على الفرد، وضد الموقف السياسى والاجتماعى الجديد.[1] فلقد كان هذا الجيل الجديد معاديا للبورجوازية عداء تاما، ولكنه لم يكن فى مجموعه ديمقراطيا أو حتى اشتراكيا على أى نحو . فكثيرا ما كانت نزعته الحسية، واتجاهه إلى تحقيق اللذة، وهدفه فى الاستمتاع بالحياة والانتشاء بها، وتحويل كل لحظة من لحظات هذه الحياة إلى تجربة لا تنسى ولا تعوض — كثيرا ما كان هذا كله يتخذ طابعا مضادا للمجتمع، بعيدا عن الأخلاق، ولم تكن حركة محاربة الجهل والسطحية موجهة إلى البورجوازية الرأسمالية، بل إلى البورجوازية الغبية التى تحتقر الفن . ولقد كانت حركة النزعة العصرية modernism بأسرها فى إنجلترا تسودها هذه الكراهية للجهلاء والسطحيين، وهى الكراهية التى أصبحت بدورها تقليدا آليا جديدا. وكانت هذه الكراهية هى المتحكمة فى معظم التغيرات التى طرأت على الانطباعية فى هذا البلد

. ففى فرنسا لم يكن للفن والأدب الانطباعيين طابع مضاد صراحة للجهل والسطحية، إذ كان الفرنسيون قد انهوا قبل ذلك صراعهم معهما، بل أن الرمزيين شعروا بنوع من التعاطف نحو الطبقة الوسطى المحافظة. أما أدب فترة الانحلال Decadence فى إنجلترا فكان عليه أن يتولى مهمة الهدم التى سبق فى فرنسا أن قامت الرومانتيكية بجزء منها، وقام أصحاب النزعة الطبيعية بالجزء الآخر، هكذا كانت أبرز سمات الأدب الإنجليزى فى هذه الفترة، على خلاف الأدب الفرنسى ، هى ميله إلى المفارقة ، والى اتباع طريقة فى التعبير تتسم بأنها تدعو إلى الاستغراب، وتصد القارئ عمدا، وشغفه بالتأنق لفكرى الذى يبدو لنا اليوم، فى عدم اكتراثه اللاهى وافتقاره التام إلى الاهتمام بالحقيقة، إفراطا فى رداءة الذوق . ومن الواضح أن هذا الشغف بالمفارقة ليس إلا روح المناقضة والمخالفة . وأن أصلة الحقيقى يرجع إلى الرغبة فى " سحق البورجوازى " .

إن من الضرورى أن ننظر إلى كل الغرائب ومظاهر الافتعال فى اللغة والفكر والملبس وطريقة الحياة لدى المتمردين على إنها احتجاج على نظرة الشخص السطحى الغبية، المفتقرة إلى الخيال، المزيفة، المنافقة . وإن نزعتهم المتأنقة Dandyism المسرفة إنما كانت احتجاجا، شأنها شأن اللغة البراقة التى عرضت بها كل كنوز الأسلوب الانطباعى . ولقد وصف البعض، عن حق، الحركة الانحلالية الإنجليزية بأنها مزيج من " ميفير Mayfair[1] وبوهيميا . ففى إنجلترا لا نجد نزعة بوهيمية مطلقة كتلك التى نجدها فى فرنسا، ولا نجد شخصيات تحيا حياة صارمة فى أبراج عاجية لا يقترب منها أحد مثل مالارميه، إذ كان لا يزال لدى الطبقة الوسطى الإنجليزية من القوة ما يكفى لامتصاص أمثال هذه الشخصيات أو عزلها عزلا تاما . فقد ظل أوسكار وايلد كاتبًا بورجوازيا ناجحا طالما بدا مقبولا لدى الطبقة الحاكمة، ولكنه بمجرد أن بدأ يشعرها بالتقزز، عملت على " تصفيته " بلا رحمة . ولقد حل المتأنق (dandy) فى إنجلترا محل البوهيمى إلى حد ما ، كما كان من قبل هو المقابل له فى فرنسا . هذا المتأنق هو المثقف البروجوازى المنتزع من

---

[1] أرقى أحياء لندن فى ذلك الوقت. (المترجم)

طبقته إلى طبقة أعلى، على حين أن البوهيمى هو الفنان الذى هبط إلى مستوى الطبقة العاملة. وتؤدى الرشاقة المدققة والإسراف الشديد لدى المتأنق نفس الوظيفة التى يؤديها التشويه والتبديد لدى البوهيميين. وفيها يتمثل نفس الاحتجاج على رتابة الحياة البورجوازية تفاهتها، مع فارق واحد هو أن الإنجليز كانوا يستسلمون لزهرة عباد الشمس فى عروة السترة بسهولة أكبر من تلك التى يستسلمون بها للرقبة العارية . ومن الحقائق المعروفة أن النماذج التى استمد منها موسيه وجوتييه وبودلير " وباربى دورفيلى Barby d`Arevill " أفكارهم كانوا من الإنجليز . ومن جهة أخرى فإن ويسلر وايلد وبيردزلى قد اقتبسوا " فلسفة التأنق " (dandyism) عن الفرنسيين . فالمتأنق فى نظر بودلير هو وثيقة الاتهام الحية للديمقراطية ذات النمط الموحد . وهو يجمع فى ذاته كل فضائل السادة التى لاتزال ممكنة اليوم، فهو كفء لكل موقف. لا يدهش لأى شىء، هو لا يصبح سوقيا أبدا ويحتفظ دائما بابتسامة الرواقى الباردة . فالتأنقية هى آخر مظهر للبطولة فى عصر انحلال، وهى غروب. وشعاع متألق أخير للكبرياء البشرية.[1] وليست أناقة الملبس والحرص الشديد فى المسلك والتقشف الذهنى، سوى النظام الخارجى الصارم الذى فرضه أفراد هذه الطائفة الرفيعة على أنفسهم فى العالم الحالى الراكد المتعفن، والمهم فى نظرهم بحق هو السمو والاستقلال الباطن، وعدم وجود هدف عملى، وخلو الحياة والسلوك من الغرض [2]. ولقد جعل بودلير للمتأنق مكانة تفوق الفنان[3]. ذلك لأن الأخير لا يزال قادرا على التحمس، ولا يزال يسعى، ويعمل — أى لا يزال عاملا يشقى ويكد (banausi) بالمعنى القديم لهذا اللفظ. وفى هذا الموقف يتجاوز بودلير قوة الفكرة التى توصل إليها بلزاك من قبل : فالفنان لا يهدم عمله فحسب، بل يهدم أيضا جدارته بالشهرة والتكريم . وعندما أعلى أوسكار وايلد مكانة العمل الفنى الذى ينوى أن يصنعه من حياته. والفن الذى يشكل به محادثاته وعلاقاته وعاداته. فوق

---

(1) Baudelaire : Le Peintre de la vie moderne, loc. Cit., pp. 73-4.

(2) J.P. Sartre : Baudelair, 1947, PP. 166-7.

(3) Baudelaire : Le Peintre de la vie mod, p. 50.

مكانـة أعماله الأدبية، كان فى ذهنه ذلك المتأنق الذى قال به بود لير — أعنى المثل الأعلى للحياة التى ليس لها أية فائدة، أو أى غرض، أو أى دافع .

ولكـن تخـلى الفـنان عن الشرف والشهرة على هذا النحو ينطوى على شعور بالرضا، وعـلى روح لعـوب. والدلـيل على ذلك هذا الجمع الغريب بين نزعة الهواية والنزعة الجمالـية، الـذى كـان يمـيز الانحلاليين الإنجليز، والواقع أن الفن لم يؤخذ فى أى وقـت سابق بمثل الجدية التى أصبح يؤخذ بها الآن، ولم يبذل الكتاب فى أى وقت سـابق مثل هذا الجهد لكى يكتبوا بمهارة سطورا منحوتة، ونثرا ناصعا، وجملا ذات صـياغة واتـزان كـاملين، ولم يكـن " لـلجمال " ، والعنصر الزخرفى الرشيق، الباهر الـثمين فـى أى عهد سابق دور أعظم يقوم به فى الفن، ولم يكن الفن يمارس فى أى وقـت مضـى بمـثل هـذا التأنق والإعجاز فى الأداء. وإذا كانت فرنسا قد اتخذت من التصـوير أنموذجا للشعر، فإن الأنموذج فى إنجلترا كان فن الصائغ . فلا عجب إذن أن رأيـنا وايلـد يـتحدث بحماسـة بالغـة عـن " الأسـلوب المرصـع بالجواهـر " عـند هوسمـان . ولقـد أسـهم هـو ذاته فى تراث الفرنسيين بألوان مثل " أكوام الخضر فى نضـرة الزمـرد " فـى كوفـت جـاردن . ولقـد لاحـظ ج . ك . تشسـترتن G.K.Chesterton فـى موضـع مـا أن طـريقة المفارقـة عـند " شو " تتمثل فى قول الكاتـب : "عناقـيد خضـراء فاتحـة " بـدلا من " عناقيد بيضاء " . أما وايلد، الذى كانـت تجمعـه مـع " شو" عناصر مشتركة كثيرة، برغم كل ما بينهما من فروق. فقد بـنى مجازاتـه بدورها على أوضح التفاصيل وأتفهها، وهذا الجمع بين التافه والرائع هـو بعيـنه أخص مميزات أسلوبه . ويبدو كأنه يحاول أن يقول أن هناك جمالا حتى فـى الواقـع المـألوف تمامـا، كمـا تعلم من " وولتر باتر " Walter Pater وكما يقول هـذا الأخـير فـى خاتمـة كـتاب " عصـر النهضـة "، فـإن " الغايـة ليست هى ثمار الـتجربة بـل الـتجربة ذاتهـا . . والاحتفاظ بهذه النشوة، هو النجاح فى الحياة " .

هذه الجمل تتضمن فى الواقع برنامج الحركة الجمالية بأسرها . فوولتر باتر قد أكمل الاتجـاه الـذى بـدأه رسـكين وواصـله ولـيام موريـس ، ولكنه لم يعد يهتم بالأهداف الاجتماعـية لسـلفية هذيـن ، بـل أن هدفه الوحيد هو اللذة، أى زيادة شدة التجربة الجمالـية . فالانطباعـية عنده لا تزيد عن كونها شكلا من أشكال النزعة الأبيقورية . ولـما كـان " كـل شـىء فى صيرورة " بالمعنى الهرقليطى. والحياة تشق طريقها أمامنا بسـرعة مذهلة. فلا يمكن أن تكون هناك إلا حقيقة واحدة بالنسبة إلينا. هى حقيقة

اللحظة، ولا يمكن أن تكون لدينا من المتعة واللذة إلا بقدر ما نستطيع استخلاصه من اللحظة . وكل ما يمكننا أن نفعله هو ألا ندع لحظة تمر دون أن نستمتع بسحرها الخاص، وقوتها وجمالها الكامن . ولو فكرنا فى ظاهرة مثل بيردزلى لأمكننا أن ندرك على أفضل نحو مدى تباعد الحركة الجمالية فى إنجلترا عن الانطباعية فى فرنسا . فمن المستحيل تصور فن أكثر " أدبية " من فنه، أعنى فنا يقوم فيه علم النفس والعنصر العقلى والحكاية بدور أعظم . فأهم عناصر أسلوبه هو التخطيط الزخرفى البحت الذى حاول كبار المصورين الفرنسيين جاهدين أن يتجنبوه. وهذا التخطيط الزخرفى هو نقطة البداية فى التطور الكامل الذى يؤدى إلى المزخرفين العصريين والمشتغلين بالديكور المسرحى، الذين يلقون إعجابا شديدا من البورجوازية الناجحة نصف المثقفة .

كذلك فان النزعة العقلية، التى كانت هى الاتجاه المسيطر على الأدب الفرنسى برغم وجود التيار الحدسى القوى، تمثل السمة الرئيسية للأدب الجديد فى إنجلترا . ذلك لأن وايلد لم يقتصر على قبول رأى ماتيو آرنولد القائل أن الناقد هو الذى يحدد المناخ العقلى للقرن الذى يعيش فيه [1]، ولم يكتف بالموافقة على عبارة بودلير القائلة أن كل فنان أصيل ينبغى أن يكون ناقدا أيضا. بل إنه جعل للناقد مكانة تفوق مكانة الفنان، وكان يميل إلى أن ينظر إلى العالم بعينى الناقد . وهذا يفسر لماذا كان فنه، شأنه شأن فن معاصريه، يبدو عادة أقرب ما يكون إلى طابع الهواية . فكل ما ينتجونه يبدو كالعزف البارع لأناس موهوبين جدا، ولكنهم ليسوا فنانين محترفين . غير أن هذا بعينه كان هو الانطباع الذى أرادوا أن يتركوه، إذا كان لنا أن نصدقهم . وقد كان مرديث وهنرى جيمس يتحركان على أسس هذه النزعة العقلية ذاتها، وإن كان ذلك على مستوى أعلى بكثير . فإن كان ثمة تراث فى الرواية الإنجليزية يربط بين جورج إليوت وهنرى جيمس[2]، فهذا التراث ينحصر دون شك فى هذه النزعة العقلية . فقد بدأت مرحلة جديدة، من وجهة النظر الاجتماعية، فى تاريخ الأدب الإنجليزى مع جورج إليوت — هى ظهور جمهور قارئ جديد أشد تدقيقا . ولكن

---

(1) M.L.Cazamian : le Roman et les idées en Angleterre (1880-1900), 1935, p. 107.

(2) F.R. Leavis : The Great Tradition, 1948, Passim .

على الرغم من أن جورج إليوت كانت تمثل مستوى عقليا أرفع بكثير من جمهور ديكنز، فقد ظل من الممكن أن تستمتع بكتابتها قطاعات كبيرة نسبيا من الجمهور، على حين أن مرديث وهنرى جيمس لم يكن لديهما قراء إلا بين فئة ضئيلة كل الضآلة من طبقة المثقفين، وهى الفئة التى لم يعد أفرادها يتوقعون من الرواية أن تقدم إليهم عقدة مثيرة وشخصيات جذابة متنوعة، كما كان يتوقع جمهور ديكنز وجورج إليوت، بل كانوا ينتظرون منها، قبل كل شىء، أسلوبا سليما ناضجا، وأحكاما عميقة على الحياة . وفى كثير من الأحيان كان ما هو مجرد افتعال بحت عند مرديث، فكرة ذهنية متسلطة بحق على هنرى جيمس، ولكن كليهما كان يمثل فنا كانت علاقاته بالواقع أقرب إلى التجريد فى كثير من الأحيان، وتبدو شخصياته متحركة فى فراغ إذا ما قورنت بعالم ستاندال وبلزاك وفلوبير وتولستوى ودستويفسكى .

وقرب نهاية القرن،أصبحت الانطباعية هى الأسلوب السائد فى جميع أرجاء أوروبا . فمنذ ذلك الحين أصبحنا نجد فى كل مكان شعراء للأحوال النفسية، ولانطباعات الجو، ولفصول السنة الضائعة، و للساعات الهاربة فى اليوم . وأصبح الناس يقضون وقتهم حائرين حول أشعار غنائية تعبر عن أحاسيس عابرة، لا تكاد تكون ملموسة ، وعن منبهات حسية غير محددة،وغير قابلة للتحديد، وعن ألوان رقيقة وأصوات متعبة . وأصبح الموضوع الرئيسى للشعر هو غير المستقر، الغامض، وما يتحرك فى أدنى حدود الإدراك الحسى ، ومع ذلك فإن موضوع اهتمام الشعراء لم يكن الواقع الموضوعى، بل انفعالاتهم المتعلقة بحساسيتهم الخاصة و قدرتهم على التجربة . هذا الفن الذى لا قوام له ، فن الأحوال النفسية و الجو، هو الذى أصبح يسيطر الآن على كل أنواع الأدب ،فكل هذه الأنواع تحولت إلى أدب غنائى، و إلى خيال تصويرى و موسيقى، وإلى ألوان وفروق نغمية دقيقة . وأصبحت القصة مجرد مواقف، والعقدة المسرحية مشاهد غنائية، ورسم الشخصيات وصفا لنوازع واتجاهات روحية . أى أن كل شىء أصبح مجرد مراحل عابرة فى حياة بلا مركز .

وتظهر السمات الانطباعية للعرض، فى الأدب خارج فرنسا، بصورة أوضح من السمات الرمزية . ولو نظر المرء إلى الأدب الفرنسى وحده، لكان من السهل أن

يوحد بين الانطباعية والرمزية [1]. وهكذا فإن فكتور هيجور نفسه نادى مالارميه فى شبابه بقوله " يا عزيزى الشاعر الانطباعى " . ولكن الاختبار الدقيق للاتجاهين كفيل بإظهار الفوراق بينهما بوضوح . فالانطباعية مادية وحسية، مهما كانت رقة موضوعاتها، على حين أن الرمزية مثالية روحية، على الرغم من أن عالم الأفكار لديها ليس إلا تساميا بعالم الحواس . ولكن أهم الفوارق بينهما هو أن الرمزية الفرنسية ، التى ينبغى أن تضاف إليها، قبل كل شىء، الرمزية البلجيكية، وكذلك الفروع المنبثقة عنها، مثل المذهب الحيوى عند برجسون من جهة، والمذهب الكاثوليكى والملكى عند جماعة " الحركة الفرنسية " Action Française من جهة أخرى، تمثل اتجاها يوشك دائما أن يتحول إلى نزعة إيجابية فعالة، على حين أن انطباعية كتاب فيينا، والكتاب الألمان والإيطاليين والروس، التى كان أهم ممثليها شنتسلر Schnitzler وهو فما نزتال Hoffmansthal وركله Rilke ودانونتسيو d`Annunzio وتشيكوف، تعبر عن فلسفة سلبية واستسلام تام للبيئة المباشرة، واندماج فى اللحظة العابرة بلا مقاومة . ولكن تطور شعراء مثل ستيفان جورج ودانونتسيو يبين مدى عمق الروابط بين الانطباعية والرمزية، ومدى سهولة غلبة العامل اللامعقول فيهما معا، وتحول السلبية إلى إيجابية . والحق أن من السهل أن يقع المرء فى خطأ الربط بين السقطات التى كان فيها هذا الأخير ينحدر إلى مستوى الذوق الردىء، وانتشائه المزمن بالحياة، وذلك الرداء اللفظى الفخم الذى كانت تكتسى به أعماله، وبين ميوله الفاشية، أو لم يكن نفس هذا الميل السياسى مرتبطا عند باريز Barres وستيفان جورج بذوق وأساليب أدبية من مستوى أرفع بكثير .

ويمثل كتاب فيينا أنقى صورة الانطباعية التى تكف عن كل مقاومة لتيار التجربة . ومن الجائز أن ما أضفى على انطباعية فيينا طابعها السلبى الرقيق المميز لها، هو أن ثقافة هذه المدينة كانت قديمة مستهلكة، مفتقرة إلى أية سياسة قومية إيجابية . كما أن الأجانب، ولا سيما اليهود، كانوا يقومون فى حياتها الأدبية

---

[1] H. Hatzfeld : Der Franzoesische Symbolismus, 1923, p. 140.

بدور كبير . فهذه الانطباعية كانت فن أبناء البورجوازيين الأغنياء، وتعبيرا عن نزعه اللذة غير الممتعة عند ذلك " الجيل الثانى " الذى يعيش على ثمار عمل آبائه . لقد كان أولئك الشعراء يمرون بأحوال نفسية رائعة تتبخر فى لحظة، ولا تختلف وراءها سوى الشعور بالضياع، وبأن المرء قد فاتته الفرص، وبأنه غير صالح للحياة . ومن هنا فقد كانوا عصبيين يستبد بهم الحزن والعناء، ويسيرون بلا هدف ويتشككون فى أنفسهم ويسخرون منها . وهنا تصبح التجربة الأساسية هى المضمون الكامن فى كل نوع من الانطباعية، وهو تطابق القريب والبعيد، وغرابة أقرب الأشياء إلى المرء وأكثرها ترددا فى حياته اليومية، وشعور المرء بأنه منفصل إلى الأبد عن العالم .

كيف يحدث أن تكون هذه الأيام القريبة

بعيدة، بعيدة إلى الأبد، وضائعة كل الضياع

هكذا تساءل هوفمانزتال، وهو سؤال يكاد ينطوى على الأسئلة الأخرى : الرعب مما هو " حاضر الآن وفى هذا المكان، أى ما هو بعيد فى الوقت نفسه"، والدهشة من أن " هذه الأشياء مختلفة، والألفاظ التى نستخدمها مختلفة بدورها "، والذهول أمام حقيقة أن " كل الناس يسلكون سبلهم الخاصة "، وأخيرا، ذلك السؤال الكبير الأخير : " عندما يموت الإنسان، يأخذ معه سره، أعنى به كيف استطاع هو وحده — أن يعيش بالمعنى الروحى للكلمة . " ولو تذكر عبارة بلزاك "أننا جميعا نموت مجهولين " ، لرأينا إلى أى حد تطورت النظرة الأوروبية إلى الحياة منذ عام ١٨٣٠ .

والواقع أن فى هذه النظرة سمة واحدة ثابتة، مسيطرة دائما . ويزداد تأصلها عمقا على الدوام : هى الشعور بالعزلة والاغتراب . وقد يهبط هذا الشعور إلى مستوى الإحساس بأن الله والعالم قد تخليا تماما عن المرء، أو يرتفع لحظة النشوة. التى هى كثير من الأحيان لحظة اليأس الأكبر، إلى مستوى فكرة تعلو على الإنسانية . فالإنسان الأرقى يشعر، فى الهواء الأثير لقممه المرتفعة، بنفس العزلة والتعاسة التى يشعر، بها الفنان الجمالى فى برجة العاجى . وأغرب الظواهر فى تاريخ الانطباعية الأوروبية هى امتدادها إلى روسيا، وظهور كاتب مثل تشيكوف.

الذى يمكن أن يوصف بأنه أنقى ممثل للحركة كلها . فلا شىء أدعى إلى الدهشة من العثور على شخصية كهذه فى بلد لم يعش من قبل فى الجو العقلى لعصر التنوير، وكانت النزعة الجمالية، والانحلالية التى اقترنت بظهور الانطباعية فى الغرب غريبة عنه كل الغرابة . ولكن الأفكار كانت تنتشر بسرعة فى قرن يسوده التقدم التكنيكى كالقرن التاسع عشر، وكان من نتيجة إدخال الاقتصاد الصناعى فى روسيا إيجاد أوضاع أدت إلى ظهور بناء اجتماعى مناظر لبناء الطبقة المثقفة الغربية، وان قيام نظرة للحياة مشابهة لنظرة " السأم ennui "[1] . ولقد أدرك جوركى منذ البداية الدور الحاسم الذى قدر لتشيكوف أن يقوم به فى الأدب الروسى، فعرف أنه يمثل نهاية عهد كامل، وأن أسلوبه يجتذب الجيل الجديد بحيث لا يستطيع هذا الجيل أن يستغنى عنه أبدا . فكتب إليه فى عام ١٩٠٠ يقول : " أتدرى ماذا تفعل ؟ إنك تقتل الواقعية . . فبعد أية قصة من قصصك ، مهما كانت ضآلة شأنه، يبدو كل شىء فجا، وكأن القصة لم تكتب بقلم، بل بعصا غليظة."[2]

وصحيح أن دستويفسكى وتورجنيف قد سبقا تشيكوف من حيث هو المتحدث بلسان العجز والإخفاق، ولكن هذين لم يكونا قد نظرا بعد إلى العزلة والخيبة على أنها هى المصير المحتوم لأفضل الناس . وكانت فلسفة تشيكوف هى أول فلسفة تدور حول تلك التجربة التى كانت صفة مميزة للانطباعية بأسرها — تجربة العزلة الكاملة للناس، وعجزهم عن عبور الهوة الأخيرة التى تفصل بينهم، وعدم قدرتهم — حتى لو نجحوا فى ذلك أحيانا — على الاحتفاظ بتقارب وثيق بين بعضهم وبعض . فشخصيات تشيكوف يملؤها من جهة الإحساس بالعجز واليأس المطلق، وبالشلل الميئوس منه لإرادة القوة، ومن جهة أخرى الشعور بعدم جدوى كل جهد . هذه الفلسفة الداعية إلى السلبية والخمول، وهذا الشعور بأنه لاشىء فى الحياة يبلغ غاية أو هدفا، له نتائج شكلية هامة . فهو يؤدى إلى تأكيد الطابع المؤقت، غير الضرورى، لكل الأحداث الخارجية، ويستتبع التخلى عن كل تنظيم شكلى، وكل تركيز وتكامل، ويؤثر التعبير عن نفسه بطريقة، فى التأليف لا تعترف

---

(١) Cf. D.S. Mirsky : Modern Russian Lit., 1925, pp. 84-5.

(٢) Janko Lavrin : An Intr. To the Russian Novel, 1942, p. 134.

بمركـز ثابـت، ويـتم فـيها تجـاهل الإطـار المحـدد والخروج منه ،. وكما كان ديجا Degas يـنقل أجـزاء هامـة مـن التصـوير إلى طرف اللوحة، ويجعل الإطار متداخلا معهـا، فكذلك كـان تشـيكوف يختم قصصـه القصـيرة ومسـرحياته بطريقة مقطوعة مفاجـئة، وذلـك لكـى يـثير الإحسـاس بأن نهاية هذه الأعمال غير قاطعة، مباغتة، عرضـية، اعتباطـية . وهكـذا كـان يتـبع مـبدأ شـكليا مضـادا مـن جمـيع الـنواحى لـلمواجهة (trontallty)– مبدأ يهدف فيه كل شيء إلى إعطاء العرض طابع الشيء الذى سمعه المرء بالصدفة، أحس به بالصدفة، وحدث بالصدفة .

وفـى الدرامـا يـؤدى الإحسـاس بعـدم وجـود معـنى أو دلالـه للأحـداث الخارجـية، وبطابعهـا المجـزأ غـير المكـتمل، إلى انكمـاش العقدة المسرحية إلى الحد الأدنـى الـذى لا مفر منه، والتخلى عن تلك التأثيرات التى كانت من أخص مميزات " المسـرحية المحـبوكة " والواقـع أن الدرامـا المسرحية الفعالة تدين بنجاحـها أساسا للمـبادئ الشـكلية الكلاسـيكية : وهـى تجانس العقدة المسرحية واكتمالها وترتيبها المتناسـق . ولكن الدراما الشعرية، أى الدراما الرمزية عند مترلنك والدراما الانطباعية عـند تشـيكوف، تخلت عن هذه الأساليب البنائية فى سبيل التعبير الغنائى المباشر. وربـمـا كـان الشـكل الدرامـى عـند تشـكوف هـو أقـل الأشكال مسرحية طوال تاريخ الدرامـا – أعـنى شـكلا يتضـاءل فيه إلى أبعد حد دور " المؤثرات المسرحية " المؤدية إلى الدهشـة والـتوتر . فـليس ثمـة درامـا تقـع فـيها حوادث أقل منها، وتوجد فيها حـركة درامـية أقـل. وصراع درامى أقل . إن الشخصيات لا تتصارع، ولا تدافع عن نفسـها، ولا تهـزم – بـل أنهـا، ببسـاطة، تـنطوى تحـت الـنظام الرتيـب لحياتها اليائسة الخالية من الحوادث، وتنهار ببطء، ويبتعلها ذلك النظام فى داخله . وهى تـتحمل بصـبر ذلـك المصير الذى لا يبلغ ذروته فى شكل كوارث، بل فى شكل آمال خائبة .

ومـنذ أن ظهـر هـذا الـنوع مـن المسـرحية الخالية من الأحداث والحركات. أثـيرت شـكوك حـول سـبب وجودهـا، وتسـاءل الـبعض إن كانت هذه دراما حقيقة ومسرحا حقيقيا أصلا، أعنى إن كانت ستتمكن من البقاء والدوام على المسرح .

لقد كانت " المسرحية المحبوكة " لا تزال دراما بالمعنى القديم، وظلت على وجه العموم محتفظة بالتقاليد الفنية والمثل الأعلى البطولى للدراما الكلاسيكية والرومانتيكية، على الرغم من أنها استوعبت فى داخلها بالفعل عناصر معينة من النزعة الطبيعية . ولم تبدأ النزعة الطبيعية فى غزو المسرح إلا فى الثمانينات، أى فى وقت كانت فيه النزعة الطبيعية فى الرواية قد بدأ نجمها يأفل .وقد كتبت أول دراما تسودها النزعة الطبيعية، وهى دراما " الغربان Les Corbeaux " لهنرى بيك H. Becque فى عام ١٨٨٢، وأنشىء " المسرح الحر " لأنطوان، وهو أول مسرح للنزعة الطبيعية، عام ١٨٨٧ . وكان موقف الجمهور البورجوازى فى البداية سلبيا كل السلبية، على الرغم من أن كل ما فعله هنرى بيك وخلفاؤه المباشرون هو أنهم طبقوا على المسرح ما سبق أن جعله بلزاك وفلوبير ملكا مشاعا فى ميدان الأدب . ولكن دراما النزعة الطبيعية بمعناها الضيق ظهرت خارج فرنسا، فى البلاد الاسكندنافية، وفى ألمانيا وروسيا . وأخذ الجمهور يقبل مواضعاتها بالتدريج، واكتفى فى حالة مسرحيات ابسن وبريو Brieux وشو بالاحتجاج على الهجمات الصارخة على الأخلاق البورجوازية . ولكن الدراما المضادة للبورجوازية استطاعت هى ذاتها، لآخر الأمر، أن تغزو الجمهور البورجوازى، بل أن الدراما الاشتراكية عند جيرهارت هاوبتمان لقيت أول وأعظم انتصارها فى معقل البورجوازية فى برلين . على أن مسرح النزعة الطبيعية ليس إلا الطريق المؤدى إلى المسرح المتعمق، وإلى التعميق النفسى للصراع الدرامى، وإلى اتصال أوثق بين المسرح والجمهور . صحيح أن الأساليب المألوفة فى الصنعة المسرحية، والمؤامرات المعقدة والتوتر المصطنع، والتأجيلات والمفاجآت، ومناظر الصراع الكبرى وإسدال الستار فى اللحظات العنيفة، كل ذلك ظل معترفا به فى المسرح فترة أطول مما ظلت الأساليب المناظرة له فى الرواية، ولكن هذه الأساليب بدأت تبدو فجأة مدعاة للسخرية، وأصبح من الضرورى الاستعاضة عنها أو إخفاؤها بمؤثرات أعمق . والواقع أن دراما النزعة الطبيعية ما كانت لتصبح أبدا حقيقة واقعة فى تاريخ المسرح لو لم تكن قد غزت قطاعات كبيرة من الجمهور . ذلك لأنه من الممكن أن يظهر مجلد من الشعر الغنائى فى بضع مئات من النسخ، ورواية فى ألف نسخة أو ألفين، ولكن

المسرحية لابد أن يشاهدها عشرات الألوف لكى تغطى نفقاتها . وفى الوقت الذى كان النقاد والباحثون الجماليون النظريون مازالوا يجهدون عقولهم ليبحثوا إن كانت دراما النزعة الطبيعية مقبولة أم لا، كانت هذه الدراما قد أثبتت قبل ذلك بوقت طويل أنها قادرة على البقاء من وجهة النظر هذه . ولقد تبين لهؤلاء النقاد أنهم عاجزون عن التحرر من الفهم الكلاسيكى للدراما، بل أن أكثرهم تعقلا، وأرفعهم ذوقا فى الفن، كانوا ينظرون إلى دراما النزعة الطبيعية على أنها " تناقض فى الألفاظ"[1]. لقد وجدوا من المستحيل عليهم، بوجه خاص، أن يغضوا الطرف عن جاهل هذه الدراما لطابع الاقتصاد فى الدراما الكلاسيكية، وعما يدور على خشبه المسرح من محادثات حرة طليقة، ومن مناقشات للمشكلات ووصف للتجارب، دون أن تستخلص أية نهاية للموضوعات، وكان وقت الأداء غير محدد، وكأن المسرحية لن تضطر إلى الانتهاء أبدأ . وهم قد انتقدوا دراما النزعة الطبيعية لأنها لم تنشأ " من بحث فى المصير والشخصية والحدث، بل نشأت من ترديد مفصل للواقع."[2] ولكن حقيقة الأمر أن كل ما حدث هو أن كتاب هذا النوع من الدراما أحسوا بأن الواقع نفسه مشحون بالمصير، بأن " الشخصيات " لم تعد تفسر على أنها عرائس واضحة المعالم تتحرك على المسرح، بل على أنها أناس متعددو الجوانب، معقدون، مفترون إلى الاتساق، " لامبدأ لهم "، بالمعنى القديم لهذا التعبير، أعنى أنهم كانوا، كما أوضح سترندبرج فى مقدمة " مس جوليا Miss Julia" عام ١٨٨٨، نتاجا لمواقف محددة، وللوراثة والبيئة، والتعليم، والاستعداد الطبيعى، ولمؤثرات المكان والموسم والصدفة. ولا يوجد دافع واحد هو الذى يتحكم فى قراراتهم. بل تتحكم فيها سلسلة كاملة من الدوافع .

ومن الجدير بالملاحظة أن طغيان التعمق الباطن والحالة النفسية، والجو، والعنصر الغنائى، على عقدة الدراما، هو نتيجة للاستبعاد التدريجى لعنصر القصة، على نفس النحو الذى حدث فى التصوير الانطاعبى . فالفن بأسره فى هذه الفترة

---

(١) Thomas Mann : "versuch ueber das Theater". In " Rede und Antwort", 1916, p. 55.

(٢) Paul Ernst : Ein Credo, 1912, I, p. 227.

يكشف عن ميل إلى ما هو نفسى وغنائى . ويمكن أن يوصف الهروب من القصة، والاستعاضة عن الحركة الخارجية بالحركة الداخلية، وعن العقدة بفلسفة فى الحياة وتفسير لها، بأنه السمة الأساسية الحقيقة للاتجاه الجديد فى الفن ، وهى السمة التى أخذت تحتل موقع الصدارة فى جميع المجالات . ولكن على حين أن التصوير الذى يروى قصة لم يكد يجد له أى أنصار بين النقاد والفنيين، فإن نقاد الدراما كانوا يحتجون بشدة على تجاهل العقدة فى الدراما . وأخذوا يتحدثون، ولا سيما فى ألمانيا، عن انفصال ضار أشد الضرر للدراما عن المسرح، وعن الطابع الجماهيرى لهذه التجربة ، وعن السخف الأساسى الذى يتصف به المسرح الداخلى الباطن . وكانت الدوافع الكامنة من وراء اتخاذ موقف المعارضة من دراما النزعة الطبيعية على أنواع متعددة : فلم يكن الميل السياسى الرجعى يقوم دائما بالدور الرئيسى وكثيرا ما كان يعبر عن نفسه بطريقة ملتوية غير مباشرة فحسب، والأهم من ذلك هو أن هؤلاء المعارضين كانت تداعبهم فكرة " المسرح الشامخ monumental " الذى وضعوه — فى ألمانيا بوجه خاص أيضا — فى مقابل المسرح الباطن، أى فى مقابل النوع المسرحى الذى كان سائدا بحق عندئذ، وكانوا يطمحون إلى خلق مسرح للجماهير، التى كانت موجودة حقا، ولكنها لم تكن تؤلف جمهورا مسرحيا . وأنه لمن أوضح المظاهر الدالة على الخلط الشامل بين الأفكار فى تلك الفترة أن النزعة الكلاسيكية التى ارتبطت بالأرستقراطية القديمة والبورجوازية قد زعم أنها الأسلوب الملائم للمسرح الشعبى فى المستقبل، فى مقابل النزعة الطبيعية التى كانت جذورها متغلغلة فى النظرة الديمقراطية إلى الحياة .

ولقد كان أقوى نقد وجه إلى الدراما الجديدة مبنيا على تلك الحتمية والنسبية التى ترتبط ضرورة بالنظرة القائمة على النزعة الطبيعية . فقد أشار البعض إلى أنه حيث لا يكون هناك وجود للحرية الداخلية والخارجية، والقيم المطلقة والقوانين الأخلاقية الموضوعية المؤكدة المتعرف بها على نحو شامل، يستحيل قيام دراما حقيقية. أى دراما تراجيدية وهكذا قيل أن حتمية المعايير الأخلاقية وتقدير وجهات النظر الأخلاقية المضادة يجعلان الصراع الدرامى مستحيلاً منذ البداية. فحين يستطيع المرء أن يفهم كل شىء، ويغفر كل شىء، وحين يتعين أن يبدو

البطل الذى يكافح مخاطر بحياته أشبه بأحمق عنيد آخر الأمر، فلابد عندئذ أن يفقد الصراع حتميته، وتكسب الدراما طابعا معتلا يجمع بين التراجيديا والكوميديا[1]. على أن هذا الاتجاه الفكرى بأسره يحتشد بأفكار مختلطة، وبمشكلات وهمية ومغالطات . فهو أولا يوحد بين الدراما التراجيدية والدراما بما هى كذلك، أو يؤكد على أية حال أن الأولى هى التى تمثل الشكل المثالى للدراما، وهى فكرة مسبقة تتسم هى ذاتها بالنسبة الشديدة،لأنها خاضعة لشروط تاريخية واجتماعية . فالحقيقة هى أن الدراما غير التراجيدية، بل الدراما التى لا تتضمن صراعا واضح المعالم ، هى نوع مشروع من المسرح، وبالتالى فهى تتمشى تماما مع النظرة النسبية إلى الحياة. ولكن حتى لو نظر المرء إلى الصراع على أنه عنصر لا غناء عنه فى الدراما، فمن الصعب أن نفهم لماذا كان من المستحيل أن تحدث صراعات أليمة لا حين يكون الأمر متعلقا بالقيم المطلقة . ألا يكون الصراع أليما بنفس المقدار حين يكافح الناس فى سبيل مبادئهم الأخلاقية الخاضعة — لعوامل أيديولوجية ؟ وحتى لو كان من الضرورى أن يصبح صراعهم جامعا بين التراجيديا والكوميديا، أليست الكوميديا التراجيدية من أقوى المؤثرات الدرامية فى عصر العقلانية والنسبية ؟ ومع ذلك فإن المقدمة التى ترتكز عليها الحجة بأسرها، أعنى افتراض أن انعدام الحرية والنسبية الأخلاقية يجعلان التراجيديا مستحلية، هى مقدمة ليست بمنأى عن الشك . فليس من الحقائق المقررة على الإطلاق أن الأشخاص المتمتعين بحرية مطلقة، والمستقلين اجتماعيا، كالملوك وقواد الجيوش مثلا، هم أصح الأبطال للتراجيديا . أليس مصير " مايستر أنطون meister Anton عند هيبل Hebbel وجريجرز فيرل Gregers Werle عند ابسن، والعامل هنشل Henschel عند هاوبتمان، مصيرا تراجيديا ؟ إنه لكذلك بالفعل، حتى لو كان المرء يعترف دون تحفظ بأن الترجيدى والمحزن ليسا شيئا واحدا . وأقل ما يمكننا أن نقوله هو أنه مما يخالف الروح الديمقراطية أن نذهب مع شيلر إلى أن من المستحيل وجود أى عنصر تراجيدى فى سرقة ملاعق فضية . فالعامل الوحيد الذى يجعل الموقف

---

(1) Paul Ernst : Der Weg zur Form 1928,3rd edit., pp. 42 ff.

تراجيديا أو غير تراجيدى هو مقدار القوة التى بها فى نفس البشرية مبادئ أخلاقية يستحيل التوفيق بينها . بل أنه ليس من الضرورى، من أجل إحداث انطباع تراجيدى، أن يكون هناك جمهور يؤمن بقيم مطلقة، ويرى هذه القيم توضع موضع الشك، وبالتالى فإن هذا الشرط يكون أقل ضرورة فى حالة الجمهور الذى فقد إيمانه بمثل هذه القيم .

إن الشخصية الرئيسية فى تاريخ الدراما الحديثة هى شخصية ابسن، ليس فقط لأنه أعظم موهبة مسرحية فى القرن، بل أيضا لأنه يعبر عن المشكلات الأخلاقية لعصره أقوى تعبير درامى . ولقد كانت تسويته للحساب مع النزعة الجمالية، التى هى المشكلة الحاسمة لجيله، تمثل بداية تطوره الفنى ونهايته . فهو منذ عام ١٨٦٥ يكتب الى بيورنسن Björnson قائلا : " لو كان لى أن أذكر فى هذه اللحظة ماذا كانت النتيجة الرئيسية لإقامتى فى الخارج، لقلت أنها تخلصى من النزعة الجمالية التى كانت لها فى نفسى سيطرة هائلة – وهى نزعة جمالية منعزلة تزعم أن لها وجودا مستقلا. هذا النوع من النزعة الجمالية يبدو لى الآن نقمة كبرى على الشعر، مثلما أن اللاهوت نقمة على الدين."[١] وأغلب الظن أن " ابسن" قد تمكن من التغلب على هذه المشكلة بفضل تأثير كيركجورد، الذى ربما كان له دور عظيم الأهمية فى تطوره، حتى بالرغم من أنه لم يفهم كثيرا من تعاليم هذا الفيلسوف، كما اعترف هو ذاته.[٢] فلابد أن تأكيد كيركجورد القاطع : " أما، وإما"، هو الذى أعطى القوة الدافعة الحاسمة لتطور نزعة الصرامة الأخلاقية عند ابسن [٣] . فالنزعة الأخلاقية القوية عند ابسن، وشعوره بأن، عليه أن يختار بنفسه ويتخذ قراره بنفسه، وتصوره للفن على أنه " إصدار المرء حكما على ذاته "، كل ذلك ترجع جذوره إلى أفكار كيركجورد . ولقد لاحظ الكثيرون أن عبادة " الكل أولاً شىء " التى قال بها براند brand تناظر " أما، واما " عند كيركجورد . ولكن ابسن يدين لصرامة أستاذة بأكثر من هذا – فهو يدين له بكل تصوره غير الرومانتيكى

---

(١) Ibsen: Correspondence, edited by Mary Morison, 1905, p. 86.

(٢) Halvdan Koht : The Life of Ibsen, 1931, p. 63 .

(٣) M. C. Brabdrook : Ibsen, 1946, pp. 34-5 .

وغير الجمالى على الإطلاق للموقف الأخلاقى . والواقع أن قصر نظر الرومانتيكيين يتجلى قبل كل شيء فى أنهم نظروا إلى كل الأمور الذهنية من خلال الاستطيقا [1]، وكانت كل القيم تحمل فى أعينهم طابعا عبقريا بدرجات متفاوتة . ولقد كان كيركجورد أول من أكد — معارضا بذلك الرومانتيكية — أن التجربة الدينية والأخلاقية لا شأن لها بالجمال والعبقرية، وأن شهيد العقيدة الدينية يختلف تماما عن الشاعر أو الفيلسوف . ولم يكن هناك أى شخص فى الغرب، باستثنائه، فى فترة ما بعد الرومانتيكية، أدرك حدود المجال الاستطيقى، وكان قادرا على أن يؤثر على ابسن فى هذا الاتجاه . على أن من الصعب أن نحدد إلى أى مدى تأثر ابسن — على أنحاء أخرى — بكيركجورد فى نقده للرومانتيكية . فقد كان افتقار الرومانتكية إلى الواقعية يمثل مشكلة عامة للعصر، ومن المؤكد أن ابسن لم يكن فى حاجة إلى قوة دافعة خاصة لكى يشتبك معها فى صراع . ذلك لأن النزعة الطبيعية الفرنسية بأسرها كانت تدور حول التعارض بين الواقع والمثل الأعلى، بين الشعر والحقيقة أو الشعر والنثر، وكان كل المفكرين المهمين فى ذلك القرن يرون أن لعنة الحضارة الحديثة هى الافتقار إلى الحس الواقعى . وفى هذا الصدد لم يكن ابسن إلا مكملا لصراع أسلافه، وكان يقف فى نهاية تطور طويل اتحد فيه خصوم الرومانتيكية . وكانت الضربة القاضية التى سددها إلى الخصم تنحصر فى كشفه للطابع التراجيدى الكوميدى للمثالية الرومانتيكية . صحيح أنه لم يظهر فى هذا الصدد شيء جديد كل الجدة منذ ظهور " دون كيخوته "، ولكن سرفانتس كان لا يزال يعامل بطله بقدر كبير من التعاطف والتسامح، على حين أن ابسن حطم تماما أبطاله مثل براندو وبيرجنت، وجريجرز فيرل . فهو قد كشف أن " المطالب المثالية " لدى شخصياته الرومانتيكية ليست إلا أنانية بحتة، لا يمكن أن يخفف من قسوتها سذاجة

---

[1] كانت كلمة aestheticism مستخدمة، طوال الجزء السابق،بمعنى النزعة الجمالية المتطرفة، أى النظر إلى الواقع ذاته من خلال مفاهيم جمالية، ومحاولة " تجميلة " بطريقةمصطنعة . وقد استخدم كيركجورد نفس هذا اللفظ ولكن بمعنى أقرب إلى " النزعة الحسية " (تمشيا مع الأصل الاشتقاقى لكلمة aesthesis وتعنى الإحساس) ولما كان المؤلف قد انتقل من أحد المعنيين إلى الآخر دون إيضاح لهذا الانتقال، فقد آثرنا فى هذا الجزء أن نستخدم لفظا محايدا هو " الاستطيقا " . (المترجم)

الأنانيين أنفسهم . وإذا كان دون كيخوته قد أكد مثله العليا ضد مصالحه الخاصة قبل كل شيء، فإن مثاليي ابسن لا يتميزون إلا بعد تسامحهم مع الآخريين .

لقد كان ابسن يدين بشهرته في أو روبا للرسالة الاجتماعية التي تضمنتها مسرحياته، والتي ردها آخر الأمر إلى فكرة واحدة، هي واجب الفرد نحو ذاته، ومهمة تحقيق الذات، وفرض المرء لطبيعته الخاصة ضد التقاليد الغبية، العتيقة، الضيقة الأفق، للمجتمع البورجوازي . فإعلاؤه لشأن الفردية، وتمجيده للشخصية ذات السيادة، وعبادته للحياة الخلاقة — وهو بدوره مثل أعلى رومانتيكي إلى حد ما — هو الذي ترك أقوى انطباع في جيل الشباب . ولم يكن هذا المثل الأعلى قريبا من الإنسان الأرقى عند نيتشه، ومن نزعة برجسون الحيوية فحسب، بل لقد وجد له صدى في فكرة " قوة الحياة " " life-force " عند شو . فابسن كان قبل شيء فرديا فوضويا، ينظر إلى الحرية الشخصية على أنها أرفع قيم الحياة، ويبني تفكيره كله على الاعتقاد بأن الفرد الحر، المستقل عن كل الروابط الخارجية، يستطيع أن يفعل لنفسه الكثير، على حين أن المجتمع لا يستطيع أن يفعل له إلا أقل القليل. والواقع أن فكرة تحقيق الذات عنده كانت لها في ذاتها دلالة اجتماعية بعيدة المدى، ومع ذلك فإن " المشكلة الاجتماعية " . بما هي كذلك، لم تكد تشغل تفكيره على الإطلاق. فهو يكتب إلى براندیس "في عام ۱۸۷۱، قائلاً: يكن لدى بالفعل في أي وقت، أي تعلق شديد بفكرة التضامن " . [1] فتفكيره كان يدور حول مشكلات أخلاقية شخصية، أما المجتمع ذاته فلم يكن في نظره سوى تعبير عن مبدأ الشر . وهو لم يكن يرى فيه سوى حكم الغباء، والتعصب، والقوة . وأخيراً وصل إلى أخلاق السادة المحافظة الأرستقراطية، التي عبر عنها أوضح تعبير في مسرحية روزمرسهولم Rosmersholm . ولقد كان ابسن يعد في أوربا ذهنا تقدميا بالمعنى الصحيح، بسبب نزعته العصرية، وعدائه للجهل والسطحية، وكفاحه المرير ضد كل التقاليد أما في بلاده، التي عرفت فيها آراؤه السياسية بطريقة أوضح، فقد كان ينظر إليه على أنه الكاتب المحافظ الأكبر، على عكس بيورنسن Björnson

[1] Ibsen : Corresp., p. 218.

الـتقدمى . ومع ذلك فإن أهميته التاريخية قدرت على نحو أدق خارج النرويج . فقد كـان يعـد واحـدا مـن الشخصـيات القليلة الممثلة للعصر - إن لم يكن هو الشخصية الوحيدة التى يمكن مقارنتها بتولستوى . ذلك لأنه كان بدوره، مثل تولستوى، يدين بشـهرته ونفـوذه لنشـاطه بوصـفه معـلما ومحـركا للعقول أكثر مما يدين بهما لأعماله الأدبـية . وكـان يمجـد أساسـا بوصـفه الداعـية الأخلاقـى العظـيم، وموجـه الاتهام المـتحمس، ونصـير الحقـيقة الجـرىء، الـذى كـان المسـرح عـنده مجرد وسيلة لغاية أسمـى. ولكـن ابسـن لم يكـن لديه أى شىء إيجابى يقولـه لمعاصريه بوصفه سياسيا. وكانـت نظـرته إلى الحـياة يشـوبها كـلها تـناقض عمـيق : فقـد كـافح ضـد الأخلاق التقلـيدية، والتحـيزات الـبورجوازية، والمجتمع السائد، فى سبيل فكرة عن الحرية لم يكن هو ذاته يؤمن بإمكان تحقيقها . لقد كان مجاهدا بلا إيمان ، وثوريا بلا مثل اجتماعى أعلى، ومصلحا تحول آخر الأمر إلى مستسلم حزين للقدر .

وفـــى نهـايــة الأمـر تـوقف ابسـن عنـد نفـس النقطـة التى تـوقف عنـدهـا " فرنهوفـر " ، بطـل بلـزاك ، أو رامـبو ومالارمـيه . ذلـك لأن " روبـك "، بطـل مسـرحيته الأخيرة، وأنقى تجسد لفكرته عن الفنان، قد تبرأ من أعماله، وأحس بما أحس به - مع تفاوت فى الدرجات - كل فنان منذ الحركة الرومانتيكية، وهو أنه فقـد حـياته ذاتهـا إذ عـاش لأجـل الفـن وحـده . " ليلة صيف على الفيدا Vidda معـك! معك ! آه يا إيرين، كان يمكن أن تكون هذه حياتنا . " هذه الصيحة تتضمن حكما على الفن الحديث بأسره . فمن تمجيد " ليالى الصيف " فى الحياة ظهر بديل ومخـدر لا يشـبع أحـدا، بـل يـبلد الحـواس ويجعـل الـناس عاجزين عن الاستمتاع بالحياة ذاتها .

ولقـد كـان شـو هو التلميذ والخليفة الوحيد الحقيقى لابسن - أعنى الوحيد الـذى واصـل الكفـاح ضـد الرومانتيكـية بطـريقة فعالـة. وأضـفى عمقـا على المناقشة الأوروبـية الكـبرى التى شغلت القرن التاسع عشر . فهو قد أكمل كشف النقاب عن الـبطل الرومانتـيكى، وهـدم أسـس الإيمـان بـتلك الحـركة الكـبرى، المسـرحية والتراجـيدية . فعـنده أصـبح كـل شـىء . زخـرفى بحـت، بطولى بفخامة، جليل، مـثالى، موضوعًا للشـك، وهـو قـد كشـف عما فى كل عاطفية مفرطة ورفض لمواجهة

الواقع من زيف وغش . وكان البحث النفسى فى الخداع الذاتى هو مصدر فنه . وبالفعل كان " شو " واحدا من أشجع من كشفوا خادعى الذات ومن أشدهم صرامة، بل كان أيضا واحدا من أكثرهم مرحا وظرفا . ولم يكن " شو " ينكر أنه سليل لعصر التنوير، الذى يرجع إليه أصل فكر الذى كان بأسره محطما للأساطير وكاشفا للأوهام . ولكنه، بفضل فلسفته فى التاريخ، التى ترجع جذورها إلى المادية التاريخية، كان فى الوقت ذاته أكثر كتاب جليه تقدمية وعصرية . فقد بين أن الزاوية التى ينظر منها الناس إلى العالم وإلى أنفسهم، والأكاذيب التى يعلنونها على أنها هى الحقيقة ، أو يدعونها تنتشر على هذا الأساس، والتى يمكنهم فى ظروف معينه أن يصنعوا بها ما يشاءون، تخضع لشروط إيديولوجية، أى لمصالح اقتصادية وأمان اجتماعية . وليس أسوأ الأمور هو كون الناس يفكرون بطريقة عقلية — إذ أنهم فى كثير من الأحيان يفكرون بطريقة عقلية أكثر مما ينبغى — بل هو افتقارهم إلى الحس الواقعى، ورفضهم الاعتراف بالحقائق على أنها حقائق، ومن هنا كانت الواقعية، لا العقلانية، هى الهدف الذى يسعى إليه شو، وكانت الإرادة، لا العقل، هى الملكة المسيطرة على أبطاله .[1] وهذا أيضا من الأسباب التى يرجع إليها اشتغاله بتأليف الدراما، واهتداؤه إلى أفضل وسيط للتعبير عن أفكاره فى ذلك النوع الأدبى الأكثر نشاطا وديناميكية .

ولقد كان من المحال أن يكون شو هو الممثل الكامل لعصره لو لم يكن يشاركه نزعته العقلية . فمسرحياته ذات طابع عقلى فى أساسه، برغم فعاليتها على المسرح، وهى الفعالية التى تذكرنا فى كثير من الأحيان " بالمسرحية المحبوكة "، وبرغم سماتها الميلودرامية الفجة إلى حد ما .إنها مسرحيات أفكار الى حد يزيد حتى عن مسرحيات ابسن — والواقع أن وعى البطل بنفسه، والصراعات العقلية بين الشخصيات الدرامية، ليست سمة تقتصر على الدراما الحديثة . فلكى يصل الصراع الدرامى إلى الشدة والدلالة اللازمة، لابد أن تكون الشخصيات المشتبكة فى الصراع واعية بما يحدث لها وعيا تاما . ومن المحال قيام تأثير درامى حقيقى ، أو، تأثير

(1) Holbrook Jackson : The Eighteen – Nineties, 1939 (1913), p. 177.

تراجيدى بوجه خاص، بدون هذه المعقولية فى الشخصيات . فأكثر شخصيات شكسبير سذاجة وأشدها اندفاعا تصبح عباقرة فى اللحظة التى ينبغى أن يتقرر فيها مصيرها . على أن " المجادلات الدرامية " كما سميت مسرحيات شو، لم تبد غير مستساغة إلا لأنها قد سبقتها الوجبات العقلية الهزيلة التى كانت تقدمها مسرحيات التسلية فى ذلك الوقت، بحيث كان على النقاد والجمهور أن يعتادوا الغذاء الجديد أولا . ولقد التزم شو الطابع العقلى للحوار الدرامى بدقة تفوق تلك التى التزمه بها السابقون عليه، ولكن من المؤكد أنه لم يكن هناك جمهور أقدر على الاستمتاع بمثل هذا العرض من رواد المسرح عند نهاية القرن . وبالفعل كان هؤلاء يستمتعون . دون أى تحفظ، حتى بأجرأ البهلوانيات العقلية التى تعرض عليهم، بمجرد أن أصبحوا مقتنعين بأن هجمات " شو " على المجتمع البورجوازى لم تكن خطرة إلى الحد الذى بدت عليه، وبأنه لم يكن راغبا فى سلبهم أموالهم، وهو الأهم . وقد اتضح فى النهاية أنه كان يتخذ موقفا موحدا فى أساسه مع البورجوازية، وأنه كان مجرد ناطق بلسان ذلك النقد الذاتى الذى كان على الدوام جزءا من التكوين العقلى لهذه الطبقة .

ولقد كانت السيكولوجية المتحكمة فى اتجاه النظرية العامة إلى الحياة عند نهاية القرن هى " سيكولوجية الفضح exposure " فقد بدأ نيتشه وفرويد معا من المسلمة القائلة إن الحياة الظاهرة للذهن، أى ما يعرفه الناس أو يزعمون معرفته عن دوافع سلوكهم، كثيرا ما تكون مجرد إخفاء وتحريف للدوافع الحقيقة لمشاعرهم وأفعالهم . . وقد عزا نيتشه هذا التزيف إلى ذلك الانحلال الذى كان ملحوظا منذ ظهور المسيحية، وإلى محاولة تصوير ضعف الإنسانية المنحلة ومظاهر بغضها وحسدها على أنها قيم أخلاقية، ومثل عليا غيرية زاهدة . وفسر فرويد ظاهرة خداع الذات، التى فضحها نيتشه مستعينا بنقده التاريخى للحضارة، من خلال التحليل النفسى الفردى، وأثبت أن اللاشعور يقف من وراء الشعور الإنسانى بوصفه المحرك الحقيقى للاتجاهات والأفعال البشرية، وأن كل تفكير واع ما هو إلا قناع تختلف درجات شفافيته، يخفى الغرائز التى تؤلف مضمون اللاشعور . ونستطيع أن نقول أنه. أيا كان ما عرفه نيتشه وفرويد عن ماركس، وأيا كان رأيهما فيه،

فإنهـا قد اتبعا فى كشوفهما نفس أسلوب التحليل الذى استخدم لأول مرة فى المادية التاريخـية . ذلـك لأن مـاركس قـد أكـد بـدوره أن الوعى الإنسانى مشوه وفاسد وأنه يـنظر إلى العـالم مـن زاويـة باطلة . وأن فكرة " التبرير " فى التحليل النفسى لتناظر تمامـا مـا يعنـيه مـاركس وانجلـز بـتكوين الأيديولوجية ، " الوعى الزائف " . وقد عـرف انجلـز [1] وجونـز [2] Jones المفهـومين بمعنـى واحـد . فالناس لا يسلكون فحسب، بل أنهم أيضا يضعون لسلوكهم دوافع ومبررات تتمشى مع نظرتهم الخاصة التى تتحكم فيها العوامل الاجتماعية أو النفسية . ولقد كان ماركس أول من أشار إلى أن الـناس، الذيـن يكونـون مدفوعـين بمصـالحهم الطبقـية، لا يقعـون فـى أخطـاء وتزيـيفات وتعقـيدات مـنفردة فحسـب، بـل أن تفكيرهـم كلـه، ونظـرتهم إلى العـالم بأسـرها، تكـون مـنحرفة مـزيفة . وهـم لا يسـتطيعون أن يـروا أو يحكمـوا إلا وفقـا للمسـلمات التى تتضمنها حقائق ظروفهم الاقتصادية والاجتماعية . فالمبدأ الذى يبنى علـيه فلسـفته فـى التاريخ بأكملها هو إن التفكير الصائب مستحيل أصلا فى مجتمع تقسمه وتمزقه الخلافات الطبقية [3] . ولقد كان التوصل إلى أن التفكير هو فى أساسه مسـألة خـداع ذاتـى، وأن مخـتلف الأفراد لا يكونون دائما واعين بالدوافع المتحكمة فى سلوكهم، أمرا ذا أهمية بالنسبة إلى التطور التالى لعلم النفس .

ولكن المادية التاريخية، بطريقتها المنهجية فى الكشف والفضح، كانت هى ذاتهـا نـتاجا لـتلك الـنظرة الرأسمالية البورجوازية إلى الحياة ، التى أراد ماركس أن يكشـف أسسـها . فقـد كان من المستحيل ظهور نظرية كهذه قبل أن يصبح للاقتصاد مكـان الصـدارة فـى حياة الإنسان الغربى . ولقد كانت التجربة الحاسمة فى عصر ما بعـد الرومانتيكـية هـى تجـربة الديالكتـيك فـى كل شىء يحدث، وطابع التضاد فى الوجـود والوعـى، وازدواج اتجـاه المشـاعر والعلاقـات الذهنـية . والمبدأ الأساسى فى أسـلوب التحلـيل الجديـد هـو الشـك فى أن هناك عالما خفيا باطنا من وراء كل عالم

---

(1) رسالة إلى مميرنج mehring بتاريخ ١٤ يوليو ١٨٩٣ . مراسلات ماركس وانجلز، ١٩٣٤ ، ص ٥١١ – ٥١٢ .

(2) Ernest Jones : " Rationalism in Everday Life ".

وهو بحث قرىء فى المؤتمر الدولى الأول للتحليل النفسى ، ١٩٠٨ – ، منشور فى كتاب
Papers on Psycho – Analysis .

(3) Karl Mannhein : Ideology and Utopia, 1936, pp. 61-2.

ظاهـر، وشعورا من وراء كل شعور، وصراعا من وراء كل تجانس ظاهرى . ولما كانت هذه النظرة شائعة مألوفة، فلم يكن من الضرورى أن يكون كل مفكر وكل باحث على حـدة واعـيا بأنـه معـتمد على منهج المادية التاريخية، إذ أن فكرة أسلوب الكشف، وسـيكولوجية الفضح، كانت جزءا من تراث ذلك القرن، ولم يكن نيتشه معتمدا على مـاركس أو فـرويد معتمدا على نيتشه، بقدر ما كانوا جميعا معتمدين على جو الأزمة العام الذى كان يميز عصرهم بأسره . وهم قد اكتشفوا، كل على طريقته الخاصة، أن الـتحكم المـزعوم للعقل فى ذاته وهم، وأننا عبيد قوة تعمل فى داخلنا، بل ضدنا فى كـثير مـن الأحـيان . وهكـذا كانـت نظـرية المادية التاريخـية، شأنها شأن التحليل النفسـى فـيما بعـد، تعـبيرا عـن حالـة ذهنـية فقـد فيها العالم الغربى إيمانه المشرق بنفسه، وإن كان هذا التعبير قد اتخذ طابعا أكثر تفاؤلية فى حالة المادية التاريخية.

والواقـع أنـه حـتى أشـد المفكـرين عقلانية ووعيا ذاتيا، لا يتخذون فى كل الأحـوال مـن المسلمات الفلسفية الأولى لتفكيرهم نقطة بداية فى تطور نظرياتهم . فهم فـى كـثير مـن الأحـيان لا يدركونهـا عـن وعى إلا فيما بعد، وفى بعض الحالات لا يكـون لديهـم وعـى بهـا عـلى الإطلاق . بل أن فرويد بدوره لم يتذكر التجربة التى تـرجع إلـيها جـذور مشـكلات تحلـيله النفسـى إلا بعـد أن وصل إلى مرحلة متأخرة نسـبيا فـى تطـوره . وقـد وصـف فـرويد نفسـه هـذه التجربة، التى هى الأصل الذى يرجع إليه كل تعبير عقلى وفنى عميق عند نهاية القرن، بأنها " الإحساس بالسخط عـلى الحضـارة das Unbehagen in der Kultur . وهـذا يفسـر نفـس شـعور الاغـتراب والعـزلة الذى كان يسيطر على رومانتيكية العصر ونزعته الجمالية، ونفس القلـق وفقـدان الـثقة بمعـنى الحضـارة، ونفـس الإحسـاس القلـق بـأن هـناك أخطارا مجـهولـة، غامضـة مـبهمة تحـيط بالمـرء . وقـد تتـبع فـرويد أصـل هذا الشعور بعدم الارتـياح، وباخـتلال الـتوازن واضـطرابه، فأرجعه إلى ذلك الضرر الذى لحق بحياة الغرائـز، ولا سـيما الدوافـع الجنسـية، وبذلـك تغاضى تماما عن الدور الذى يقوم به عـدم الاستقرار الاقتصادى، والافتقار إلى النجاح الاجتماعى والنفوذ السياسى . وليس مـن شـك فـى أن الحـالات العصابية هى جزء من الثمن يتعين علينا أن ندفعه مقابل مدنيتـنا . ولكـنها ليسـت إلا جـزءًا، وكـثيرا ما تكون مجرد شكل ثانوى من أشكال

الديـن الـذى نسـدده للمجـتمع . ولقـد عجز فرويد، نتيجة لنظرته العملية المحدودة الأفـق، عن تقدير أهمية العوامل الاجتماعية فى حياة الإنسان الروحية . وعلى الرغم مـن أنـه رأى فـى الأنـا الأعـلى ممثلا حكيما وسديدًا للمجتمع، فإنه ينكر أن تكون الـتطورات الاجتماعـية قـادرة عـلى إحـداث تغـيرات أساسية فى تكويننا البيولوجى والغريـزى . ففـى رأيـه أن الأشكال الحضارية ليست نواتج تاريخية واجتماعية، بل تعـبيرات آلـية بدرجـات مـتفاوتة عـن الغرائـز . فالغرائـز الشبقية الشرجية Anal-erotic هـى التى تعبر عن المجتمع الرأسمالى البورجوازى، والحرب من صنع غريزة المـوت، والسـخط على الحياة فى المجتمع المتحضر يعزى إلى كبت " الليبدو " . بل أن نفس نظـرية التسامى ، التى هى من أعظم إنجازات التحليل النفسى، تؤدى إلى تبسـيط وتقصـير مخـل لمفهـوم الثقافة،وذلك حين تجعل من الغريزة الجنسية المصدر الأوحـد، أو حـتى الأهـم، للعمـل الـثقافى الخلاق . والواقع أن الماركسيين على حق حـين يعيـبون عـلى التحلـيل النفسـى كونه يتحرك فى فراغ بمنهجه غير التاريخى وغـير الاجـتماعى، وكونه يحتفظ ببقية من المثالية المحافظ فى فكرته القائلة بوجود طبـيعة بشـرية ثابتة . أما اعتراضهم القائل أن التحليل النفسى من خلق البورجوازية المـنحلة، وأنـه لابـد أن يفـنى مـع هـذه الطبقة، فهو اعتراض يجزم على نحو قاطع بشـىء لا يقـوم علـيه دلـيل . فمـا هـى القيم العقلية التى نملكها — وضمنها المادية التاريخـية — والـتى ليسـت مـن خلـق هذا المجتمع " الانحلالى " ؟ لو كان التحليل النفسـى ظاهـرة انحلالـية، فعـندئذ تكـون روايـة الـنزعة الطبيعـية بدورهـا، والفـن الانطـباعى كلـه، بـل يكون كل ما يحمل طابع الشقاق السائد فى القرن التاسع عشر انحلاليا بدوره .

ولقـد أشـار تومـاس مان إلى أن فرويد يرتبط ارتباطا وثيقـا بالنزعة اللاعقيـلة السـائدة فـى أوائــل القـرن الـجديد نظرا إلى طبيعة موضـوع بحثـه، وهو اللاشعور، والانفعـالات، والغرائــز والأحـلام [1]. ولكـن فـرويـد فـى واقــع الأمر لا يرتبـط فقط بهــذه الحــركة الرومانتيكـية الجديـد، الـتى يتركـز اهـتمامها حـول الـمجـالات

[1] Thomas Mann: "Die Stellung Freuds in der modernen Geistesge-schichte". In " Die Forderung des Tages". 1930. pp. 201 ff.

"التحتانيـة " [1] لحـياة الذهـن، بـل هـو يرتـبط فـى الوقت ذاته ببداية وأصل ذلك الوجـه الكـامل مـن أوجه الفكر الرومانتيكى، الذى يرجع إلى ما قبل المدينة وما قبل العقـل . ففـى اللذة التى نجدها فى وصفه لحرية رجل الغريزة غير المتمدين، يوجد قـدر كـبير مـن الـتأثر بروسو . وإذا لم يكن يؤكد، مثلا، أن رجل الطبيعة الذى كان يقـتل أبـاه ويسـتمتع بمعاشـرة الإنـاث من أفراد أسرته، يمكن أن يسمى " خيرا أو طيـبا " بالمعـنى الـذى استخدم به روسو هذا اللفظ، فإنه على أية حال يشك إن كان الإنسـان قد أصبح أفضل بكثير، أو حتى أسعد، خلال عملية التمدين . فخطر عقلية الحقـيقى، الـذى يهـدد حـركة التحلـيل النفسـى، لا ينحصـر فـى نـوع المـادة التى تخـتارها، أو فى تعاطفها مع الإنسان البدائى الذى لم تفسده المدنية، بل فى إقامتها نظريـتها عـلى الغريـزة والطبـيعة وحدهـا . والواقـع أن كـل فهـم غـير ديالكتـيكى للإنسـان، مبـنى عـلى افـتراض أن الطبـيعة البشـرية شـىء ثابـت لا يـتغير على مر التاريخ، ينطوى على عنصر من اللاعقلية والنزعة المحافظة . وكل من لا يؤمن بقدرة الإنسـان عـلى الـتطور، هـو عادة شخص لا يريد أن يتطور الإنسان، ومعه المجتمع. وهـنا نجـد أن الـنزعة التشاؤمية والنزعة المحافظة تتحكم فى كل منهما فى الأخرى بالتـبادل . ولكـن فـرويد لم يكـن متشـائما حقيقـيا، أكـثر مما كان محافظا أو حتى لاعقلـيًا . ذلـك لأن أعماله، برغم كل ما فيها من عناصر مشكوك فيها، تنطوى على شـواهد تقطـع بوجـود تعلق تلقائى بالإنسانية لديه، وبأن عقليته كانت تقدمية وهذا أمـر لـيس مـن الضرورى التدليل عليه، وإن لم يكن يعوزنا الدليل . صحيح أن فرويد كـان يشـك فى قدرة العقل على التحكم فى الغرائز، ولكنه يؤكد أنه ليست لدينا أية وسـيلة أخرى للسيطرة عليها سوى عقلنا . ولم يكن ذلك تأكيدا خلا تماما من الأمل. فهـو يقـول :" إن صوت العقل ناعم، ولكنه لا يهدأ حتى يستمع إليه . . وتلك من الـنقاط القليلة التى تسمح للمرء بالتفاؤل حول مستقبل البشر. ولكنها فى ذاتها تعنى الكـثير .ومـن الممكـن أن يـتخذها المرء نقطة بداية لآمال أخرى غيرها. فمن المؤكد أن

[1] استبحث لنفس استخدام هذا اللفظ ترجمة لكلمة subterranean ، قياسا على ألفاظ أخرى أصبحت شائعة فى لغة اليوم، إما نحتا وإما أحياء وتجديدا، مثل " عقلانى " و " أولانى " و " جوانى "، الخ . (المترجم)

أولوية العقل مازالت بعيدة، بعيدة جدا، ولكنها قد لا تكون بعيدة إلى ما لا نهاية."[1]

لقد قاوم فرويد شرور عصره، وكافح القوى اللاعقلية المظلمة التى باع لها هذا العصر روحه، ولكن كانت هناك روابط لا حصر لها تقيده، وتظل تقيده بإنجازات عصره وحدوده . بل أن نفس مبدأ "سيكولوجية الفضح" عنده، وهو المبدأ الذى تقوم فيه الفوراق الفردية بدور يفوق بكثير دورها عند ماركس، كان يرتبط أوثق الارتباط بالنظرة الانطباعية إلى الحياة، وبالسلفة النسبية للعصر . فمفهوم الخداع، الذى ترجع جذوره إلى التجربة التى ندرك فيها أن انطباعاتنا ، وأحوالنا النفسية، وأفكارنا، متغيرة دائما، وأن الواقع ذاته يتكشف لنا على أشكال دائمة التنوع، لا تثبت أبدا ، وأن كل انطباع نتلقاه منه هو معرفة وبطلان فى الوقت نفسه، هذا المفهوم فكرة انطباعية، ومن المستحيل تصور الفكرة المناظرة لها عند فرويد، وهى أن الناس يقضون حياتهم وقد خفيت نفوسهم عنهم ، قبل ظهور الانطباعية . فالانطباعية هى الأسلوب المعبر عن تفكير ذلك العصر وفنه معا . وكل فلسفة العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر تتوقف عليها . فالنسبية ، والذاتية، والنزعة المضادة للمذهب، ومبدأ تفكيك عالم الذهن إلى ذرات، والنظرية القائلة بأن للحقيقة طابعا يتوقف على المنظور، كل هذه عناصر مشتركة بين نظريات نيتشه، وبرجسون، والبرجماتيين، وكل الاتجاهات الفلسفية المستقلة عن المثالية الأكاديمية الألمانية .

لقد قال نيتشه : " إن الحقيقة لم تتعلق أبدا بذراع مطلق " . فالعلم فى ذاته، والحقيقة بلا مسلمات مسبقة، والجمال المنزه عن الغرض، والأخلاق المبرأة عن حب الذات، كل هذه، فى نظره ونظر معاصريه، أوهام . وهو يؤكد أن ما نسميه حقيقة لا يعدو فى واقع الأمر أن يكون أكاذيب وخدعا تنفع الحياة وتزيد من القوة، وتتسم بأنها ضرورية لاستمرار الحياة [2] . وقد أخذت البرجماتية أساسا بهذا الفهم الإيجابى النفعى للحقيقة . فالحقيقة هى ما هو فعال، مفيد، نافع. وما يصمد

---

[1] S. Freud: The Future of an Illusion. trans. By W.d. Robson – Scott. 1928, p. 93.

[2] Nietzsche : Werke, 1895 ff., xvi, p. 19.

لاختبار الزمان، وما " يستحق" ، على حد تعبير وليام جيمس . وإنه لمن المستحيل أن يتصور المرء نظرية فى المعرفة أكثر انسجاما مع الانطباعية من هذه . فلكل حقيقة لحظة واقعية معينة، وهى لا تصلح إلا فى مواقف محددة تماما . ومن الممكن أن يكون القول صحيحا فى ذاته، ومع ذلك لا معنى له على الإطلاق فى ظروف معينة، لأنه لا يرتبط فى علاقة مع أى شىء آخر . فإذا أجاب شخص عند السؤال " كم عمرك ؟ " بقوله : " الأرض تدور حول الشمس " ، كانت هذه الألفاظ ، برغم أنها تعبير عن حقيقة ممكنة، تمثل تأكيدا لا معنى له فى مثل هذا الموقف، ولا صلة له به على الإطلاق . فالواقع علاقة غير قابلة للتحليل بين الذات والموضوع ، يستحيل التأكيد من عناصرها الفردية أو التفكير فيها بمعزل عن الباقين . أننا نتغير، ويتغير معنا عالم الأشياء . والعبارات المتعلقة بالحوادث الطبيعة والتاريخية، التى يجوز أنها كانت صحيحة قبل مائة عام، لم تعد صحيحة اليوم ، لأن الواقع، شأنه شأننا نحن أنفسنا، مشتبك فى عملية حركة مستمرة ، وتطور وتغير دائمين، وهو الحصيلة الكاملة لظواهر عرضية غير متوقعة، تتجدد دوامًا ، ولا يمكن أن يعد منتهيا . والحق أن المدرسة الفكرية البرجماتية بأسرها تنبثق من تجربة الواقع الانطباعية لدى الفنان . فهنا، فى مجال الفن، تكون العلاقة بالحقيقة هى بعينها ما تفترضه هذه الفلسفة بالنسبة إلى التجربة بأسرها . فشيكسبير عند الدكتور جونسون ، وعند كولريدج، وهازليت، وبرادلى، لم يعد له وجود، ولم تعد أعمال الكاتب الدرامى العظيم على ما كانت عليه . قد تكون الألفاظ مازالت هى، ولكن الأعمال الأدبية لا تتألف من ألفاظ فحسب، بل أيضا من معان للألفاظ، وهذا المعنى يتغير من جيل إلى جيل .

ولقد كانت فلسفة برجسون أنقى تعبير عن التفكير الانطباعى، ولا سيما فى تفسيره للزمان — وهو الوسيط الذى اتخذته الانطباعية عنصرا حيويا . فقد كانت التجربة الأساسية للقرن التاسع عشر هى فردانية اللحظة، التى لم توجد أبدا من قبل ولن تتكرر أبدا من قبل ولن تتكرر أبدا . وكانت رواية النزعة الطبيعية بأسرها، ولا سيما عند فلوبير، وصفا وتحليلا لهذه التجربة. ولكن الفارق الرئيسى بين فلسفة فلوبير وفلسفة برجسون هو أن الأول لا يزال ينظر إلى الزمان على أنه عنصر يؤدى

إلى التحلل. يتحطم بواسطة الجوهر المثالى للحياة . وقد حدث التغير فى فهمنا للزمان، وبالتالى فى تجربتنا للواقع بأسرها، تدريجا، وذلك أولا فى التصوير الانطباعى، ثم فى فلسفة برجسون، وأخيرا، وبصورة أصرح وأقوى دلالة من كل الصور الأخرى، فى أعمال بروست . فلم يعد الزمان مبدأ للتحلل والهدم، ولم يعد هو العنصر الذى تفقد فيه الأفكار والمثل العليا قيمتها، والحياة والذهن جوهرهما، بل أصبح هو القالب الذى نصل فيه إلى امتلاك حياتنا الروحية والوعى بطبيعتنا الحيوية، والذى هو نقيض المادة الجامدة والآلية الصارمة . فنحن نكون ما نكونه، لا فى الزمان فحسب، بل بالزمان أيضا . ونحن لسنا مجموع اللحظات الفردية فى حياتنا، بل حصيلة الوجه الدائم التغير، الذى تكتسبه هذه اللحظات خلال كل لحظة جديدة . والزمان الذى مضى لا يجعلنا أشد فقرا ، بل أن هذا الزمان نفسه هو الذى يملأ حياتنا بمضمون . وهكذا كانت الرواية عند بروست تبريرا للفلسفة عند برجسون، وفيما أصبح مفهوم الزمان عند برجسون خلاقا بحق للأول مرة . واكتسب الوجود حياة فعلية، وحركة، ولونا، وشفافية مثالية، ومضمونا روحيا، من منظور ذلك الحاضر الذى هو نتيجة ماضينا . فليس ثمة سعادة سوى سعادة التذكر وإحياء الزمان الماضى المفقود وبعثه والانتصار عليه، ذلك لأن الجنات الحقيقية، كما يقول بروست، هى جنات مفقودة . لقد كان الفن يعد، منذ الرومانتيكية ، مسئولا عن فقدان الحياة، وكان الاختيار بين " القول " و " الامتلاك " عند فلوبير يعد اختيار أليما مؤسفا . أما بروست فكان أول من نظرة إلى التأمل والتذكر، والفن، لا على أنها شكل واحد ممكن من الأشكال التى نستطيع بها أن نمتلك الحياة، بل على أنها الشكل الوحيد الممكن لذلك . صحيح أن الفهم الجديد للزمان لم يغير النزعة الجمالية لذلك العصر، وإنما اقتصر على إعطائها مظهرا أقرب إلى المسالة — ولكن هذه لم تكن إلا مسالمة فى المظهر فحسب . ذلك لأن فلسفة بروست ليست إلا تعبيرا عن تعزية للذات وخداع للذات يوهم به نفسه رجل مريض، رجل دفن بالفعل حيا.

الباب الثامن

عصر الفليم



بـدأ " القـرن العشـرون " بعـد الحـرب العالـمية الأولى، أى فى العشرينات، مثلما أن " القرن التاسع عشر " لم يبدأ إلا حوالي عام ١٨٣٠ . ولكن الحرب لم تكن تمـثل نقطـة تحول فى التطوير إلا بقدر ما كانت تتيح فرصة للاختيار بين الإمكانات الموجـودة بالفعل . ولقد كانت للاتجاهات الرئيسية الثلاثة فى القرن الجديد سوابقها فـى الفـترة السـابقة : فالتكعيبـية كانـت لهـا سـابقتها عـد سـيزان والكلاسيكيـين الجـدد، والتعـبيرية عـند فـان جوخ وسترندبرج، والسريالية عند رامبو ولوتريامون . ويمكـن القـول أن اتصـال الـتطور الفـنى يـناظر اطرادا معينا فى التاريخ الاقتصادى والاجـتماعى لهـذه الفـترة نفسـها . ولـو رجعـنا إلى زومـبارت Sombart " لوجدناه يقصـر فـترة حـياة الرأسمالـية المزدهـرة عـلى مائـة وخمسـين سنة، ويجعلها تنتهى بنشـوب الحـرب الأولى، وكان يفسر نظام الكارتلات والترستات فى السنوات الواقعة بـين ١٨٩٥ و١٩١٤ عـلى أنـه هـو ذاتـه مظهـر مـن مظاهر الشيخوخة، ونذير بأزمة وشـيكة الوقـوع . ولكـن الواقـع أن أحـدا لم يكـن يتحدث عن انهيار الرأسمالية فى الفـترة السـابقة عـلى ١٩١٤ سوى الاشتراكيين، أما فى الأوساط البورجوازية ، فكان هـناك قطعـا شـعور بالخطـر الاشـتراكى ،ولكـن أحدا لم يكن يؤمن لا " بالمتناقضات الداخلـية " للاقتصـاد الـرأسمالى، ولا باسـتحالة تغلبه على الأزمات التى تنتابه من آن لآخـر، فـلم تكـن هناك فكرة فى الأوساط عن النظام ذاته، بل أن الحالة الذهنية الـتى يمكـن أن توصـف بأنهـا كانـت واثقة مطمئنة فى عمومها ، استمرت حتى فى السـنوات الأولـى بعـد نهاية الحرب ، ولم يكن الجو العام فى البورجوازية جو يأس عـلى الإطـلاق ، إذا استثنينا الطبقة المتوسطة الدنيا التى كان عليها أن تكافح ضد عقبات مخـيفة . ولكـن الأزمـة الاقتصـادية الحقـيقة بدأت فى عام ١٩٢٩ بالانهيار الـذى حـدث فـى أمـريكا، والـذى وضـع حدا لحالة الازدهار السائدة خلال الحرب وبعدهـا، وكشـف بصورة لا تخطئها العين عن نتائج عدم وجود تخطيط دولى للإنتاج والـتوزيع. عـندئذ بدأ الناس فجأة يتحدثون فى كل مكان عن أزمة الرأسمالية، وعن إخفـاق الاقتصـاد الحـر والمجـتمـع الليـبرالى، وعـن الكارثـة الوشيكة الوقوع وخطر الـثورة . وكـان تـاريخ الثلاثيـنات تـاريخ فـترة مـن الـنقد الاجـتماعى، والواقعـية

والإيجابية، واصطباغ المواقف السياسية بالصبغة التقديمة، والاعتقاد المتزايد انتشارا بأن الحل الجذرى هو وحده الذى يمكن أن يكون مجديا، أى بعبارة أخرى، الاعتقاد بأن الأحزاب المعتدلة قد انقضى عهدها، ولكن الإحساس بالأزمة التى تمر بها طريقة الحياة البورجوازية لم يكن أقوى فى أية فئة منه فى البورجوازية ذاتها، ولم تكن أية فئة أخرى تتحدث بقدر ما تتحدث البورجوازية نفسها عن نهاية العهد البورجوازى . واتفقت الفاشية والبلشفية معا على النظر إلى البورجوزاى على أنه جثة حية، وعلى الوقوف نفس الموقف الحازم من مبدأ الليبرالية والنظام البرلمانى . وقد وقفت الطبقة المثقفة فى عمومها فى صف أنواع الحكومات المتسلطة وطالبت بالنظام والقانون. والدكتاتورية. وكان يملؤها الحماس من أجل كنيسة جديدة، وروح مدرسية (إسكلائية) وبيزنطية جديدة . وكانت جاذبية الفاشية للطبقة المثقفة الثائرة الأعصاب، التى أربكتها النزعة الحيوية عند نيتشه وبرجسون، الرجع إلى ما توهموا أن الفاشية تقدمه من قيم مطلقة صلبة، لا يتطرق إليها الشك، وإلى الأمل فى التخلص من المسئولية المرتبطة بكل عقلانية وفردية . أما الشيوعية فكانت الطبقة المثقفة تأمل عن طريقها الدخول فى علاقة مباشرة مع جماهير الناس العريضة، والخلاص من عزلتها فى المجتمع .

فى هذا الموقف المحفوف بالخطر، كانت أفضل طريقة يستطيع المتحدثون بلسان البورجوازية الليبرالية أن يفكروا فيها هى تأكيد السمات المشتركة بين الفاشية والبلشفية، واستخدام كل منهما للتنديد بالأخرى . فأشاروا إلى الواقعية المتطرفة المميزة لكلا المذهبين، ووجدوا أن القاسم المشترك الذى يمكن أن يرد إليه نوعا التنظيم والحكم عندهما هو التكنوقراطية الصارمة [1]. وتجاهلوا عمدا الفوارق الأيديولوجية بين مختلف أنواع الحكومات التسلطية . وصوروا هذه الحكومات على أنها مجرد " تكنيك"، أى على أنها من اختصاص الخبير الحزبى والإدارى السياسيى. ومهندس الجهاز الاجتماعى. أى بالاختصار، من اختصاص " المديرين " . وبطبيعة الحال فإن هناك نوعا من التشابه بين الأشكال المختلفة للتنظيم

---

[1] Hermann Keyserling : Die neuentstehende Welt, 1926 – James Burnham: The Managerial Revolution, 1941.

الاجتماعى، وإذا اتخذ المرء نقطة بدايته من مجرد واقعة الروح التكنيكية والتوحيد النمطى المرتبط بها . فإنه يستطيع أن يرى تشابها حتى بين روسيا وأمريكا . [1] فليس ثمة جهاز للدولة يستطيع اليوم أن يستغنى تماما عن " المديرين " : ذلك لأن هؤلاء يمارسون السلطة السياسية نيابة عن الجماهير العرضية ، مثلما أن الفنيين يديرون مصانع هذه الجماهير والفنانين يصورون ويكتبون لها . والمسألة دائما هى : لصالح من تمارس القوى ؟ إن أى حاكم فى العالم لا يجرؤ اليوم على الاعتراف بأنه لا يتوخى، من أعماقه . صالح الشعب وحده . ونحن من وجهة النظر هذه نعيش بالعقل فى مجتمع جماهيرى وديمقراطية جماهيرية . وعلى أية حال فإن الجماهير العريضة أصبح لها فى الحياة السياسية نصيب يقاس بمقدار الجهد الذى تضطر الأوساط الحاكمة القائمة إلى بذله من أجل تضليلها . والحق أنه لا شىء أدل على فلسفة الحضارة السائدة فى هذه الفترة من محاولة جعل " ثورة الجماهير " [2] هذه مسئولة عن اغتراب الثقافة الحديثة وانحطاطها، ومن الهجوم الذى يوجه إلى هذه الصورة باسم العقل والروح . والواقع من معم المتطرفين يجرون بإيمانهم بالنقد الحضارى الذى من وراء هذه الفلسفة، والذى هو عادة نقد يفتقر إلى الوضوح والتحدد . صحيح أن كلا من الطريفين ينظر إليه على أن له معنى مختلفا كل الاختلاف، ويشن حربه من جهة ضد النظر العملية إلى العالم التى تستهدف تحقيق الوضعية، وتفتقر إلى كل " روح " ومن جهة أخرى ضد الرأسمالية . ولكن توزيع الطبقة المثقفة بين المعسكرين لم يكن متساويا على الإطلاق، حتى الثلاثينات . فقد كانت الأغلبية رجعية بطريقة واعية أو غير واعية، وكانت تمهد الطريق للفاشية متأثرة بسحر أفكار برجسون وباريز Barrés وشارل مورا Charles Maurras وأورتيجا أى جاسية وتشسترين وشبنجلر وكيزرلنج وكلاجيس والباقين . " فالعصور الوسطى الجديدة " و " المسيحية الجديدة " ، " وأوروبا الجديدة " ، كل هذه ليست سوى أرض الثورة المضادة الرومانتيكية القديمة، كما أن " ثورة العلم "،

---

[1] M.J. Bonn: The American Experiment,1933, p. 285.

[2] José Ortega Y Gasset : The Revolt of the Masses, 1932.

وتعبئة " الروح " ضد آليه العلوم الطبيعية وحتميتها . ليست إلا " بداية رد الفعل العالمى ضد التنوير الديمقراطى والاجتماعى " [١].

فى عصر " الديمقراطية الجماهيرية " هذا تبذل محاولة للقيام بادعاءات ومطالبات لصالح أعداد متزايدة من الجماهير، بحيث استطاع هتلر آخر الأمر أن يلعب لعبة منح الأغلبية الساحقة من أمته مكانة النبلاء . وقد بدأت العملية " الديمقراطية " الجديدة، عملية إضفاء الصبغة الأرستقراطية بوضع الغرب مقابل الشرق، ومقابل آسيا وروسيا . فالغرب والشرق متضادان بوصفهما يمثلان على التوالى، النظام والاضطراب، والسلطة والفوضى، والاستقرار والثورة، والعقلانية المنظمة والصوفية الجامحة [٢] . ويلى ذلك توجيه تحذير حازم إلى أوروبا ما بعد الحرب، التى كانت مأخوذة بسحر الأدب الروسى، بأن عبادتها لدستويفسكى "والكارامازوفية " تؤدى بها إلى أن تطأ طريق الفوضى [٣] . أما فى وقت " فوجويه vogüé "[٤]. فإن روسيا والأدب الروسى لم يكونا " آسيويين "، بل كانا على عكس ذلك يمثلان المسيحية الأصلية، وبالتالى فقد اتخذا أنموذجا للغرب الوثنى . ولكن روسيا كان لا يزال فيها قيصر فى ذلك الوقت . وبهذه المناسبة ، فإن أصحاب الدعوة المقدسة الجديدة هؤلاء لا يؤمنون حقا بأن الغرب يمكن أن يصل إلى الخلاص. وهم يغفلون نظرتهم السياسية البائسة برداء تشاؤمى . فهم قد عقدوا العزم على دفن الحضارة الغربية بأسرها مع آمالهم السياسية، ومن ثم فإنهم يقلون بوصفهم ورثة " الانحلال " . فكرة " تدهور الغرب " .

ولقد ظهرت أكبر الحركات الرجعية فى هذا القرن، فى مجال الفن، بوصفها رفضا للانطباعية — وكان ذلك تغيرا يمثل، فى نواح معينة ، انقطاعا فى تاريخ الفن أعمق من كل تغيرات الأسلوب التى حدثت منذ عصر النهضة، وهى

---

(١) Ernst Troeltsch : " Die Revolution in der Wissenschaft ", Gesammelte Schriften,IV, 1925, p. 676.

(٢) Henri Massis : La Defence de l'Occident, 1927.

(٣) Hermann Hesse: Bick ins chaos. 1923.

(٤) أوجين مارى دى فوجويه (١٨٤٨ – ١٩١٠)، مؤرخ فرنسى اشتغل فى السلك الدبلوماسى وعمل فترة طويلة فى روسيا، وألف دراسة قيمة عن روايات تولستوى ودستويفسكى بعنوان " الرواية الروسية" (١٨٨٦). (المترجم)

التغيرات التى لم تحدث أى تأثير أساسى فى تراث النزعة الطبيعية الفنى . صحيح أنه كان هناك على الدوام تأرجح بين النزعة الشكلية والنزعة المضادة للشكلية، ولكن أحدا لم يشك من حيث المبدأ، منذ العصور الوسطى، فى وظيفة الفن من حيث كونه مطابقا للحياة ومخلصا للطبيعة . وفى هذا الصدد كانت الانطباعية قمة ونهاية تطور استمر أكثر من أربعمائة عام . أما فن " ما بعد الانطباعية Post-impressionism" فهو أول فن يرفض كل إشارة إلى الواقع من حيث المبدأ، ويعبر عن نظرته إلى الحياة بتشويه متعمد للموضوعات الطبيعية . فالتكعيبة، والتركيبة constructivism، والمستقبلية، والتعبيرية ، والدادئية dadaism، والسريالية، تدير ظهورها، بنفس التصميم، للانطباعية المرتبطة بالطبيعة والمؤكد للواقع . غير أن الانطباعية ذاتها قد مهدت الطريق لهذا التطور، من حيث أنها لم تكن تهدف إلى وصف متكامل للواقع، وإلى مواجهة الذات للعالم الموضوعى ككل، بل كانت تمثل بداية تلك العملية التى وصفت بأنها " ضم annexation " الفن للواقع [1] . ففن ما بعد الانطباعية لا يمكن أن يسمى ترديدا للطبيعة بأى معنى، بل أن علاقته بالطبيعة علاقة خروج عنها . وأقصى ما يمكننا أن نتحدث عنه هو نوع من النزعة الطبيعية السحرية ، ومن إنتاج لموضوعات توجد إلى جانب الواقع، وان لم تكن ترغب فى الحلول محله . وإن المرء ليشعر دائما، حين يواجه أعمال براك Braque وشاجال Chagall ورووو Rouault وبيكاسو، وهنرى روسو، وسلفادور دالى،برغم كل ما بينها من اختلافات، بأنه فى عالم ثان، عالم أعلى يظل يكشف عن سمات عديدة للواقع المعتاد، ولكنه مع ذلك يمثل نوعا من الوجود يتجاوز هذا الواقع ولا يتمشى معه .

على أن الفن الحديث مضاد للانطباعية بمعنى آخر : فهو فى أساسه فن " قبيح ". يتخلى عن توافق الانطباعية وأشكالها ، وأنغامها وألوانها الخلابة. إنه يقضى على القيم التصويرية فى التصوير، وعلى الصور المركبة بحرص واتساق فى الشعر، وعلى اللحن والنغمة فى الموسيقى . وهو ينطوى على هروب حريص من كل ما هو سار بهيج، وكل ما هو زخرفى بحت، وكل ما بعث الرضا فى النفس . وقد

---

[1] Andre Malraux : psychologie de l'art, 1947.

سبق أن وضع " ديبوسى " نغما باردا وبناء هارمونيا خالصا فى مقابل عاطفة الرومانتيكية الألمانية، وتضاعفت قوة هذا الاتجاه المضاد للرومانتيكية عند سترافنسكى، وشونبرج، وهندميت، حتى أصبح مضادًا للتعبيرية يرفض كل ارتباط بموسيقى القرن التاسع عشر الحساس . فالهدف هو الكتابة، أو التصوير، أو التلحين بالعقل، لا بالعواطف . وتارة ينصب التأكيد على نقاء البناء، وتارة أخرى على نشوة رؤية ميتا فيزيقية، غير أن هناك رغبة فى الهروب بأى ثمن من النزعة الجمالية الحسية الراضية، السائدة فى العصر الانطباعى . ولا شك فى أن الانطباعية ذاتها كانت شاعرة من قبل شعورا واضحا بالموقف المتأزم الذى تجد فيه الثقافة الجمالية الحديثة نفسها ، ولكن فن ما بعد الانطباعية هو الذى أكد لأول مرة تفاهة هذه الثقافة وزيفها . ومن هنا كان الصراع ضد كل مشاعر الشهوة واللذة، وكان ذلك الاكتئاب والانقباض والعذاب فى أعمال بيكاسو وكافكا وجويس . وبلغ النفور من النزعة الحسية فى الفن القديم، والرغبة فى القضاء على أوهامه، حدا أصبح معه الفنانون يرفض الآن استخدام وسائلة فى التعبير ذاتها، ويفضلون، مثل رامبو، خلق لغة مصطنعة خاصة بهم . فشونبرج قد اخترع نظام للأنغام الاثنتى عشرة، وقيل عن بيكاسو — بحق — أنه كان يرسم كل لوحة من لوحاته وكأنه يحاول اكتشاف فن التصوير من جديد .

وقد بدأ الصراع المنظم ضد استخدام الوسائل التقليدية فى التعبير، وما ترتب عليه من هدم للتراث الفنى للقرن التاسع عشر، فى عام ١٩١٦، مع الدادئية، وهى ظاهرة مرتبطة بزمن الحرب، واحتجاج على المدنية التى أدت إلى الحرب، وبالتالى فهى نوع من الانهزامية [1]. وكان الغرض من الحركة كلها ينحصر فى مقاومتها لإغراءات القوالب الجاهزة و" الكليشيهات " اللغوية العقيمة، التى هى بالية عتيقة، برغم كونها مريحة، والتى تزيف الموضوع المراد وصفه وتقضى على كل تلقائية فى التعبير . فالدادائية صراع من أجل التعبير المباشر، أى أنها فى أساسها حركة رومانتيكية، وهى فى ذلك مماثلة للسيريالية، التى تتفق معها تماما فى هذا الصدد . هذا الصراع موجه ضد تزييف التجربة بقوالب جاهزة، وهو التزيف الذى

(1) Andre Breton : What Is Surrealism ? 1936, pp. 45 ff.

كـان " جوتـه "، كمـا نعـرف، شـاعرا بـه، والذى هو القوة الرائعة الحاسمة من وراء الـثورة الرومانتيكـية . فمـنذ عهـد الرومانتيكـية كـان تطور الأدب بأسره ينحصر فى كفـاح ضـد الأشـكال التقليدية للغة، بحيث أن تاريخ الأدب فى القرن الماضى هو إلى حـد معـين تـاريخ تجديـد اللغـة ذاتها . ولكن على حين أن القرن التاسع عشر كان يبحـث دائمـا عـن مجـرد توازن بين القديم والجديد، بين القوالب التقليدية وتلقائية الفـرد، فـإن الدادائية كانت تبغى القضاء التام على طرق التعبير الشائعة المستهلكة . فهى تريد تعبيرا تلقائيا، بذلك كانت نظريتها فى الفن مبنية على تناقض . إذ كيف يـريد المـرء أن يكون مفهوما — وهو ما كانت السيريالية على أية حال تهدف إليه — ويـنكر فـى الوقت ذاته كل وسائل الاتصال ويقضى عليها ؟ لقد فرق الناقد الفرنسى "جـان بولان" بين فئتين متميزتين من الكتاب تبعا لعلاقتهم باللغة.[1] فهو يطلق اسم " الإرهابـيين " عـلى محطمـى اللغة، أى على الرومانتيكيين والرمزيين والسرياليين. الذين يريدون استبعاد القوالب التقليدية المألوفة و " الكليشيهات " الجاهزة من اللغة تمامـا، ويحـتمون مـن أخطـار اللغـة بالإلهـام الخـاص، العـذرى ، الأصـيل . هؤلاء الكـتاب يكـافحون ضـد كـل تكـتل وتركيز لحياة الذهن الفياضة، المنسابة، الباطنة، وضـد كـل تنظـيم ونقل إلى الخارج، أى ضد كل " ثقافة "، ويربط بولان بينهم وبين برجسـون . ويثبـت تـأثير المذهب الحدسي ونظرية " الدفعة الحيوية elan vital " فـى محاولـتهم الاحـتفاظ بأصـالة الـتجربـة الروحية وطابعها المبـاشر . أمـا المعسـكر الآخـر. أى الكـتاب الذيــن يعملــون حــق العلــم أن التعبـيـرات المألوفــة و " الكليشـيهات " هـى ثمـن الـتفاهم المتـبادل، وأن الأدب اتصـال، أى لغة، وتراث ، وقالـب " عتـيق "، ومـن ثـم فهـو مفهـوم مباشـرة، لا يـثير الشـك — فيسـميهم "بالبلاغـيين". أى الفـنانين الخطابـيين . وهـو يـرى أن موقفهـم هو الوحيد الممكن. مادامـت الممارسة المتسقة " للإرهاب " فى الأدب تعنى الصمت المطبق. أى الانتحار العقـلى . الـذى لا يسـتطيـع السـيرياليـون تخلـيص أنفسهم منه إلا بالخداع الذاتى الدائـم . لأنـه لا يوجد بالفعل تقليد أكثر صرامة وأضيق أفقا من النظرية السيريالية. ولا يوجـد فـن أشـد فجاجـة ورتابـة مـن فن السيرياليين المتعصبين . فتلك "الطريقة

[1] Jean Paulhan :Les Fleurs de Tarbes, 1941.

الآلية فى الكتابة " أقل مرونة بكثير من الأسلوب الذى تضبطه المعايير العقلية والجمالية، واللاشعور – أو على الأقل ذلك الجزء الذى يلقى عليه الضوء منه – أشد هزالا وسذاجة بكثير من العقل الواعى . ومع ذلك فإن الأهمية التاريخية للدادائية والسريالية لا تنحصر فى أعمال ممثليها الرسميين، بل فى أنهم لفتوا الأنظار إلى الطريق المسدود الذى وجد الأدب نفسه فيه عند نهاية الحركة الرمزية، وإلى عقم التراث الأدبى الذى لم يعد له أى اتصال بالحياة الواقعية .[1] فلقد اعتقد مالارميه والرمزيون أن كل فكرة خطرت ببالهم كانت تعبيرا عن أعمق أغوار طبيعتهم. وكان ما جعلهم شعراء هو إيمان صوفى " بسحر الكلمة " . أما الدادئيون والسيرياليون فأصبحوا يشكون فى قدرة أى شئ موضوعى، خارجى شكلى، عقلى، منظم، على التعبير عن الإنسان، ولكنهم يشكون أيضا فى قيمة مثل هذا التعبير . فهم يعتقدون أنه " غير المعقول " حقا أن يترك الإنسان أثرا وراءه[2] ومن هنا فإن الدادائية تستعيض عن عدمية الثقافة الجمالية بعدمية جديدة، لا يقتصر على الشك فى قيم الفن، بل تشك فى قيم الفن، بل تشك أيضا فى الموقف الإنسانى بأسره . ذلك لأن " كل فعل إنسانى عقيم، إذا ما قيس بمعيار الأزلية "، كما جاء فى واحد من بياناتهم .[3]

ومع ذلك فان تراث مالارميه لم يقف عند هذا الحد على الإطلاق . فقد واصل " البلاغيون "، من أمثال أندريه جيد، وبول فاليرى، و ت . س إليوت، ثم رلكه فيما بعد، الاتجاه الرمزى، على الرغم من تقاربهم مع السريالية . وكان هؤلاء ممثلين لفن عسير رائع ، يؤمنون " بسحر الكلمة " ويبنى شعرهم على روح اللغة والأدب ، والتراث .لقد ظهرت رواية " يوليسيز " لجويس وقصيدة " الأرض البوار " لإليوت فى وقت واحد، هو عام ١٩٢٢ ، وكانتا تمثلان النغمتين الرئيسيتين للأدب الجديد ، وإن كان أحد العملين يتحرك فى اتجاه تعبيرى سريالى. والثانى فى اتجاه رمزى شكلى . ويشترك الاثنان فى النظرة العقلية، ولكن فن إليوت ينبثق من

---

[1] **Jacques Riviére : "Reconnaissance a Dada, "N.R.F., 1920, Xv, pp. 231 ff. – Marcel Raymond : De Baudelaire au surréalisme, p. 390.**

[2] **André Breton : Les Pas perdus, 1924.**

[3] **Tristan Tzara : Sept manifestes dada, 1920**

" تجربة الثقافة " ، على حين أن فن جويس ينبثق من " تجربة الوجود الأولى الخالص". على حد تعريف " فريدرش جوندولف " ، الذى قدم هذين المفهومين فى تصدير كتابه عن جوته، وعبر بهما عن نمط فكرى مميز لهذه الفترة [1] فعند أحدهما كان مصدر الإلهام هو الثقافة التاريخية، والتراث العقلى، والأفكار والقوالب الموروثة. وعند الآخر كان هو الوقائع المباشرة للحياة ومشكلات الوجود الإنسانى. إن الأساس الأول عند ت . س . إليوت وبول فاليرى هو دائما فكرة، ومشكلة أما عند جويس وكافكا فهو تجربة لاعقلية، ورؤية، وصورة ميتافزيقية أو أسطورية. ولقد كان تمييز جوندولف بين المفهومين السابقين تسجيلا لثنائية انتشرت فى جميع ميادين الفن الحديث. فالتكعيبية والتركيبية من جهة، والتعبيرية والسيريالية من جهة أخرى، يمثلان، على التوالى، اتجاهين يلتزم أحدهما الشكل بقوة. ويقضى الآخر على الشكل. وهما اتجاهان ظهرا الآن لأول مرة جنبا إلى جنب بمثل هذا التناقض الحاد. ومما يزيد من غرابة الموقف أن الأسلوبين المتعارضين تظهر فيهما أعجب الأشكال والتجمعات المختلطة، بحيث يتكون لدى المرء فى كثير من الأحيان انطباع بأن المسألة تتعلق بوعى منقسم على نفسه، أكثر مما تتعلق باتجاهين متنافسين. فبيكاسو، الذى يتحول من أحد الاتجاهين الأسلوبيين المختلفين إلى الآخر بطريقة مفاجئة تماما، هو فى الوقت ذاته أقوى الفنانين تمثيلا لعصرنا الحاضر. ولكن ليس يكفى، فى الحكم عليه، أن نسمية فنانا تلفيقيا، " وأستاذا فى الاقتباس " ، [2] أو أن نقول إن كل ما أراده هو أن يثبت إلى أى حد كان متمكنا من قواعد الفن الذى يثور عليه [3]، أو أن نشبهه بسترافنسكى وننبه إلى الطريقة التى كان بها هذا الأخير بدوره يغير نماذجه، و"يستعين" تارة بأسلوب باخ. وتارة ببرجوليزى. وتارة ثالثة بتشايكوفسكى. تحقيقا لأغراض الموسيقى الحديثة. [4] فنزعة بيكاسو التلفيقية تعنى القضاء المتعمد على وحدة

---

(1) Friedrich Gundolf : Goethe, 1916.

(2) Michel Ayrton : " A master of Pastiche". New Writing and Daylight, 1946. pp. 108 ff.

(3) René Huyghe – Germain Bazin : Hist. De l'art contemp., 1935, p. 223.

(4) Constant Lambert : Music ho !, 1934.

الشخصية، والتجاوز إلى المحاكاة هو احتجاج على عبادة الأصالة، وتشويهه للواقع، الذى يكتسى دائما بأشكال جديدة، من أجل إثبات عريضة هذه الأشكال بصورة أقوى، يهدف أساسا إلى تأييد القضية القائلة أن " الطبيعية والفن ظاهرتان متباينتان كل التباين " . إن بيكاسو ينقلب ساحرا، و " حاويا "،ومقلدا ساخرا، بدافع معارضته للرومانتيكية التى كانت صادرة عن " صوته الباطن "، وعن اختياره الحاسم، وتقديره لذاته وعبادته لذاته . وهو لا يكتفى بالتبرؤ من الرومانتيكية، بل يتبرأ أيضا من عصر النهضة، الذى سبق الرومانتيكية إلى حد ما ، بمفهومه فى العبقرية، وفكرته فى وحدة العمل والأسلوب . وهو يمثل خروجا تاما على النزعة الفردية والذاتية، وإنكارًا مطلقا للفن من حيث هو تعبير عن شخصية لا تخطئها العين . فأعماله ملاحظات وتعليقات على الواقع، وهى لا تطالب بأن تعد صورة للعالم وكلا شاملا، أو مركبا للوجود وتلخيصا له . والواقع أن بيكاسو يعرض وسائل التعبير الفنية للخطر باستخدامه لمختلف الأساليب الفنية بلا تمييز، وبنفس الإصرار الذى كان السيراليون يتخلون به عن الأشكال التقليدية .

لقد بلغ من عمق المتناقضات التى حفل بها القرن الجديد، ومن شدة الخطر الذى يهدد وحدة نظرته إلى الحياة، أن الجمع بين أبعد الأطراف، والتوحيد بين أقوى المتناقضات، أصبح هو الموضوع الرئيسى لفنه، بل أصبح فى كثير من الأحيان موضوعه الأوحد . فالسريالية، التى كانت كلها تدور أولا حول مشكلة اللغة، أى التعبير الشعوى، كما لاحظ آندريه بريتون، والتى كانت تسعى، كما ينبغى أن نقول مع " بولان Paulhan" ، إلى أن تفهم بدون وسائل الفهم، تطورت إلى فن اتخذ لنظرته العامة كلها أساسا من المفارقة الكامنة فى كل شكل، ومن العقم الكامن فى كل وجود إنسانى . ولقد ظلت الدادائية، من فرط يأسها من قصور كل الأشكال الحضارية، تدعو إلى تحطيم كل فن والعودة إلى الفوضى، أى إلى نزعة روسو الرومانتيكية بأشد معانيها تطرفا . أما السريالية، التى أكملت منهج الدادائية "بالطريقة الذرية فى الكتابة"[1] ، فقد عبرت فى ذلك بالفعل عن إيمانها بأنه ستظهر معرفة جديدة، وحقيقة جديدة، وفن جديد، من اللاشعورى واللامعقول،

---

[1] Edmund Wilson : Axel's Castle, 1931, P. 256.

ومـن الأحـلام ومـناطق الذهـن الـتى لا يمكن التحكم فيها . وإذا كان السيرياليون قد نـبذوا الفن فى ذاته بنفس القوة التى نبذه بهال الدادائيون، ولم يكونوا على استعداد لقبولـه عـلى الإطـلاق إلا من حيث هو أداة للمعرفة اللاعقلية . فإنهم كانوا ينتظرون أن يأتـيه الخـلاص مـن الغـوص فـى اللاشـعور، وفـيما قـبل المعقـول، وفـى الخليط الغـامض، واسـتعانوا بمـنهج الـتداعى الطلـيق عـند أصـحاب التحلـيل النفسى، أى بالمسـار الآلى للأفكـار واسـتعادتها دون آية رقابة عقلية وأخلاقية وجمالية [١]. لأنهم تخـيلوا أنهـم اهـتدوا فـى ذلـك إلى " وصـفه" يستعيدون بها نوع الإلهام الرومانتيكى القديـم المحبب إلى النفوس، وبذلك يمكن القول أنهم ظلوا، على أية حال، يلجأ ون إلى التـبرير العقـلى للامعقول، والترديد المنهجى لما هو تلقائى، مع فارق واحد هو أن مـنهجهم كـان أشـد تعقـيدا وقطعـية وجمـودا بكثير من طريقة الخلق التى يقوم فيها الحكـم الجمالى والذوق والنقد بضبط الحدس واللامعقول. والتى تتخذ من التفكير. لا مـن انعـدام التميـيز، مبدأ موجها . وما كان أعظم خصوبة طريقة بر وست. بالقياس إلى " وصـفة" السـرياليين . لقـد جعل بر وست نفسه، بالمثل، فى حالة أشبه بحالة السـائر فـى نومـه، واستسلم لتيار الذكريات والارتباطات بنفس السلبية التى يستسلم بهـا وسيط النوم المغنطيسى،[٢] ولكنه ظل فى الوقت ذاته مفكرا منظما، وفنانا خلاقا واعـيا إلى أقصـى الحـدود[٣] . ويـبدو أن فـرويد قـد اكتشـف الخدعة التى لجأ إليها السـيرياليون. إذ يقال أنه صرح لسلفادور دالى، الذى زاره فى لندن قبل وفاته بوقت قصـير : " إن مـا أراه طـريفًا فـى فـنك لـيس اللاشـعور، بـل الشعور". [٤] أليس من الضـرورى أن يكـون قـد قصد من ذلك أن يقول : " إننى لا أجد طرافة فى البارانويا التى تتظاهرون بها، بل فى طريقة تظاهركم ذاتها " ؟

إن الـتجربة الأسـاسـية لدى السيرياليين تنحصر فى كشف " واقع ثان " هو حقـا مـندمج اندماجـا وثيقا بالواقع التجريبى المعتاد، ولكنه مع ذلك يختلف عندهم

(١) André Breton : (Premier) Manifeste dusurréalisme, 1924.

(٢) Louis Reynaud :La Crise be notre littérature, 1929, pp. 196-7.

(٣) Cf. Charles du Bos : Approximation, 1922.- Benjamin Cremieux: XX siécle, 1924. – Jacques Riviére : Marcel Proust, 1924.

(٤) T. Th. Soby : Salvador Dali, 1946, p. 24 .

إلى حد لا يعود فى وسعنا معه أن نصدر عنه إلا أحكاما سلبية، ونشير إلى الثغرات والفجوات فى تجربتنا على أنها دليل على وجوده . وليس هناك تعبير عن هذه الثنائية أقوى مما نجده فى أعمال كافكا وجويس، اللذين كانا، شأنهما شأن معظم الفنيين التقدميين فى هذا القرن، سرياليين بالمعنى الواسع، بالرغم من أنهما لم يكن لهما شأن بالسريالية من حيث هى نظرية . كذلك فإن هذه التجربة عينها، تجربة ازدواج الوجود، التى تجد لها مقرا فى مجالين مختلفين كل الاختلاف، هى التى تجعل السرياليين يشعرون بالصفة المميزة للأحلام، وتدفعهم إلى البحث فى الواقع المختلط للأحلام عن مثلهم الأعلى فى الأسلوب . فالحلم أصبح أنموذجا لصورة العالم بأسرها، التى يؤلف فيها الواقع واللاواقع، والمنطق والخيال، وتفاهة الوجود وتساميه، وحدة لا تنفصم، ولا تقبل التفسير . فالالتزام الدقيق لطبيعة التفاصيل، والجمع الاعتباطى بين علاقاتها، الذى تنقله السريالية عن الحلم، لا يعبر فقط عن الشعور بأننا نعيش على مستويين مختلفين، وفى مجالين متباينين، بل أيضا عن الشعور بأن مجالى الوجود هذين يتغلغل كل منهما فى الآخر إلى حد من الاكتمال يستحيل معه جعل أحدهما ثانويا [1] بالقياس إلى الآخر، أو وضعه فى مقابلة بوصفه ضدا له [2].

ومن المؤكد أن ثنائية الوجود ليست فكرة جديدة، كما أن فكرة " اتفاق الأضداد" مألوفه لدينا تماما منذ فلسفة " نيقولا الكوزى" و " جوردانو برونو " ، ولكن المعنى المزدوج للوجود وثنائيته، وذلك الفخ والإغراء اللذين يكمنان وراء كل ظاهرة منفردة فى الواقع، ويتنازعان الفهم البشرى، كل ذلك لن يجرب أبدا من قبل بمثل العمق الذى أصبح يجرب به الآن . ولقد كانت حركة المانرزم هى وحدها التى شاهدت التضاد بين العينى والمجرد، والحسى والروحى، والحالم واليقظ، فى مثل هذا الضوء الساطع . كذلك فإن الفن الحديث يذكر بحركة المانرزم حين نراه لا يهتم باتفاق الأضداد ذاتها، بقدر ما يهتم بالطابع الخيالى لهذا الاتفاق . وأن التضاد

---

(1) André Breton : What Is Surrealism? p. 67.

(2) André Breton : Second Manifeste du surréalisme, 1930. – Maurice Nadeau : Histoire du surrealisme, 1945, 2nd edit., p. 176.

الشديد الذى نجده فى أعمال دالى. بين الترديد الفوتوغرافى الدقيق للتفاصيل. والفوضى الشديدة فى طريقة الجمع بينها، ليناظر – على مستوى متواضع جدا – ذلك الولع بالمفارقة، الذى نجده فى الدراما فى عصر اليزابيث، وفى الشعر الغنائى " للشعراء الميتافيزيقيين " فى القرن السابع عشر . ولكن الفارق فى المستوى بين أسلوب كافكا وجويس، الذى يجمع، فى كثير من الأحيان، بين نثر تافه وبين شفافية شديدة الحساسية للأفكار، وبين أسلوب شعراء المانرزم فى القرنين السادس عشر والسابع عشر، لا يعود فارقا ضخما إلى هذا الحد . ففى كلتا الحالتين نجد أن الموضوع الحقيقى المعروض هو سخف الحياة ذلك السخف الذى يدهشنا يصدمنا إلى حد أعظم كلما كانت عناصر الكل العجيب أكثر واقعية . فماكينة الحياكة والمظلة على منضدة التشريح، أو جثه الحمار على البيانو، أو جسم المرأة العارية الذى يفتح وكأنه صوان للملابس، أى بالاختصار، كل الضروب التى تجمع بها فى وقت واحد عناصر متنافرة لا تجتمع سويا فى وقت واحد أبدا، ليست إلا تعبيرا عن رغبة فى بعث الوحدة والترابط، بطريقة تنطوى على قدر كبير من المفارقة بطبيعة الحال، فى هذا العالم المفتت الذى نعيش فيه . إن هذا الفن تنتابه نوبة جنونية من السعى إلى الكلية[1] . ويبدو أنه من الممكن الجمع بين أى شىء وأى شىء آخر، ويبدو أن كل شىء ينطوى فى ذاته على قانون الكل . ومن هنا فإن الإقلال من قيمة الإنسان ، أو ما يسمى بنزع الطابع الإنسانى " dehumanization " عن الفن، يرتبط قبل كل شىء بهذا الإحساس . لذلك لأنه لو وجد عالم يكون كل شىء فيه ذا دلالة، ودلالة متساوية، لفقد الإنسان فيه مركزه المتفوق، ولفقد علم النفس سلطته .

وربما كانت أبرز الظواهر فى الأدب الجديد هى أزمة الرواية النفسية .فأعمال كافكا و جويس لم تعد روايات نفسية بالمعنى الذى كانت به الروايات الكبرى فى القرن التاسع عشر .فعند كافكا، يحل محل علم النفس نوع من المعالجة الأسطورية .وعند جويس لا يوجد أبطال، بمعنى المركز الذى تتلاقى فيه الأحوال النفسية. بل لا يوجد أيضا مجال نفسى خاص فى الوجود الكلى، بالرغم من أن تحليلاته النفسانية كانت دقيقة كل الدقة ،تماما كما نجد التفاصيل فى اللوحة

---

[1] **Juloien Benda : La France byzantine, 1945, p. 48.**

السريالية مطابقة للطبيعة مطابقة كاملة. ولقد كان بروست[1] هو الذى بدأ حركة انتزاع الطابع النفسى عن الرواية.صحيح أن بروست، بوصفه أعظم أقطاب تحليل المشاعر و الأفكار، يمثل قمة الرواية النفسية، ومع ذلك فإنه يمثل أيضا أولى مراحل الإقلال من أهمية النفس فى ميزان الواقع. فلما كان الوجود كله قد أصبح مضمون الوعى فحسب، ولما كانت الأشياء لا تكتسب دلالتها إلا من خلال الوسيط الروحى الذى تجرب بواسطته، فمن المستحيل أن نجد فى هذه الحالة سيكولوجية كتلك التى عرفها ستاندال ،أو بلزاك، أو فلوبير، أو جورج إليوت ، أو تولستوى ، أو دستويفسكى.ففى رواية القرن التاسع عشر، كان ينظر إلى النفس و شخصية الإنسان على أنهما هما القطب المضاد لعلم الواقع المادى، وكان ينظر إلى علم النفس على أنه الصراع بين الذات والموضوع،و الأنا واللاأنا، والروح البشرية والعالم الخارجى. ولكن هذا النوع من علم النفس لم تعد له مكانة رئيسية عند بروست.فعلى الرغم من أنه مصور متحمس للشخصيات، وساخر بارع منها،فإنا نراه لا يعبأ برسم الشخصيات الفردية بقدر ما يهتم بتحليل العملية الروحية من حيث هى ظاهرة انطولوجية.فأعماله تكون مجموعة شاملة (summa) ، ليس فقط بالمعنى المألوف لهذه الكلمة،بمعنى أنها تتضمن صورة كلية للمجتمع الحديث،بل أيضا لأنها تصف كل الجهاز الروحى للإنسان الحديث ، بجميع ميوله ،وغرائزه، ومواهبه، وآلياته ومعقولياته ولا معقولياته. وعلى ذلك فإن رواية "يوليسيز" لجويس إنما هى استمرار مباشر للرواية عند بروست . فهنا نجد أنفسنا إزاء موسوعة – المعنى الصحيح للحضارة – الحديثة كما تنعكس فى نسيج الدوافع التى تؤلف مضمون يوم فى حياة مدينة كبرى. هذا اليوم هو المحور الرئيسي للرواية.فالهروب من عقدة الرواية قد أعقبه هروب من البطل.وبدلا من أن يصف جويس فيضا من الأحداث يصف فيضا من الأفكار والارتباطات،وبدلا من بطل فرد يصف تيارا للوعى وحديثا منفردا باطنا،لا ينقطع ولا ينتهي.ففي كل الأحوال ينصب الاهتمام على اتصال الحركة بلا انقطاع، وعلى "المتصل اللا متجانس"وعلى الصورة الكلية لعالم مفكك.ويأتي بروست بتفسير جديد لمفهوم الزمان عند برجسون ، ويعمقه و ينحرف به .فالتأكيد

---

[1] Cf. E.R.Curtius : Frazoesischer Geist im neuen Europa, 1925, pp. 75 – 6 .

ينصب عنده على تزامن محتويات الوعي وكمون الماضي في الحاضر، واقتران انسياب فترات الزمان المختلفة معا ، وسيولة التجربة الداخلية إلى حد لاتعود معه ذات شكل محدد ،والتدفق غير المحدود لمجرى الزمان الذي يحمل معه النفس،ونسبية المكان والزمان ،أي استحالة تمييز الوسائط التي يتحرك فيها الذهن وتحديدها .في هذا التصور الجديد للزمان تتلاقى كل خيوط النسيج التى تؤلف مادة الفن الحديث تقريبا :وهى التخلى عن عقدة الرواية،واستبعاد البطل، وترك علم النفس جانبا،و"الطريقة الآلية فى الكتابة "، والأهم من ذلك ،طريقة "المونتاج"ومزج الأشكال الزمانية و المكانية فى الفيلم .ومن المؤكد أن هذا الفهم الجديد للزمان ،الذى أصبح العنصر الأساسي فيه هو التزامن "simultaneity" والذي تنحصر طبيعته فى صبغ العنصر الزماني بالطابع المكاني ،يتمثل على أروع صورة ممكنة فى هذا الفن الذى هو أحدث الفنون جميعا ،والذى ترجع نشأته إلى نفس الفترة التى ترجع إليها فلسفة الزمان عند برجسون .والواقع أن الاتفاق بين الأساليب التكنيكية للفيلم وبين خصائص هذا الفهم الجديد للزمان يبلغ من الاكتمال حدا يشعر معه المرء بأن جميع مقولات الزمان في الفن الحديث لابد أنها نشأت من روح الفن السينمائي كما يميل المرء إلى النظر إلى الفيلم نفسه على أنه أصدق الأنواع تمثيلا للفن المعاصر من حيث الأسلوب .وإن لم يكن أعظمها خصوبة بالضرورة.

إن المسرح هو فى نواح متعددة أقرب الوسائط الفنية شبها بالفيلم .ونظرا إلى أنه يجمع بوجه خاص ،بين القوالب المكانية والزمانية معا، فإنه الشبيه الوحيد الحقيقى بالفليم . غير أن ما يحدث على المسرح مكانى جزئيا، وزمانى جزئيا، وهو فى العادة مكانى وزمانى، ولكنه لا يكون أبدا مزيجاً من المكانى والزمانى. كما هى الحال فى أحداث الفيلم . فأهم الفوراق بين الفليم وغيره من الفنون هو أن حدود المكان والزمان، فى الصورة التى يكونها عن العالم. مرنة سيالة – فللمكان طابع شبه زمانى، والزمان طابع مكانى إلى حد ما . ففى الفنون التشكيلية، وكذلك على خشبه المسرح، يظل المكان سكونيا بلا حركة، ولا تغير، وبلا هدف أو اتجاه، ونحن نتحرك فيه بحرية تامة، لأنه متجانس فى جميع أجزائه، ولأنه لا يوجد واحد من أجزائه يفترض الآخر مقدما من الوجهة الزمانية . فمراحل الحركة ليست

أطوارًا، وليست خطوات فى تطور تدريجى، وتعاقبها ليس خاضعا لأى إلزام . أما فى الأدب- ولا سيما الدراما — فإن للزمان اتجاها محددا، ومسار للتطور، وهدفا موضعيا ، مستقلا عن تجربة الزمان لدى القارئ، فهو ليس مجرد مستودع (réservoir) بل تعاقب منظم . على أن الفليم قد أدخل تغييرا كاملا فى طابع مقولتى المكان والزمان الدراميتين وفى وظائفهما . فقد أصبح المكان فيه ديناميا، وفقد طابعه السكونى، وسلبيته الهادئة، وكأن وجوده يبدأ أمام أعيننا . وأصبح المكان سيالا، غير محدد ولا منته، وصار عنصرا له تاريخه الخاص، وإطاره وعملية تطوره الخاصة . ففى الفليم اتخذ المكان الفيزيائى المتجانس سمات الزمان التاريخى المكون بطريقة لا متجانسة . وفى هذا الوسيط لم تعد المراحل الفردية من نوع واحد، ولم تعد للأجزاء المنفردة للمكان قيمة متساوية، بل أصبح يحتوى على مواقع لها سمات خاصة، بعضها له أسبقية معينة فى التطور، وبعضها الآخر يعبر عن بلوغ التجربة المكانية ذروتها . فاستخدام اللقطة المقربة close - up ، مثلا ، ليست له معايير مكانية فحسب، بل هو يمثل أيضا مرحلة يتم التوصل إليها أو تجاوزها فى التطور الزمانى للفليم . ففى الفليم الجيد لا توزع اللقطات المقربة اعتباطا أو على غير هدى . وهى لا تقدم على نحو مستقل عن التطور الداخلى للمشهد، أو فى أى وقت أو أى مكان، بل تقدم فقط عندما يمكن ، وينبغى، أن يكون لطاقتها المتحملة تأثير .ذلك لأن اللقطة المقربة ليست صورة مقتطعة لها إطارها، بل هى دائما مجرد جزء من صورة، شأنها مثلا شأن الأشكال الموجهة للانتباه (repoussoir) فى التصوير فى عصر الباروك، التى تضفى على الصورة طابعها ديناميا مشابها لذلك الذى تخلفه اللقطات المقربة فى البناء المكانى للفليم .

ولكن العلاقة المتبادلة بين المكان والزمان فى الفليم تبدو وكأنها تتمثل فى إمكان حلول أحدهما محل الآخر، إذ أن العلاقات الزمانية تكتسب طابعا يكاد يكون مكانيا، مثلما أن المكان يكتسب أهمية جاريه ويتخذ صفات زمانية . وبعبارة أخرى فإن عنصرا معينا من الحرية يدخل على تعاقب لحظاتهما . ففى الوسيط الزمانى للفليم نتحرك على نحو هو، فى غير ذلك من المجالات، من الصفات المميزة للمكان، فيكون لنا مطلق الحرية فى اختيار اتجاهنا، ونسير من مرحلة فى الزمان

إلى أخـرى، مثـلما ينـتقل المـرء من غرفة إلى أخرى، ونفصل بين المراحل المنفردة فى تطـور الأحـداث ونجمع بينها. وفقا لمبادئ الترتيب المكانى بوجه عام . وبالاختصار فـإن الـزمان هـنا يفقد، من جهة، اتصاله غير المنقطع ويفقد من جهة أخرى اتجاهه غـير القـابل للانعكـاس . فمـن الممكن إيقاف الزمان : فى اللقطات المقربة مثلا . كما أن مـــن الممكـــن أن يعكــس اتجاهه : فى المشـــاهـد الراجعـــة إلى المـــاضى (flash-backs)، وأن يـتكرر : فى حالات الاستعادة؛ وأن يتم تخطيه وتجاوزه: فـى اسـتباق المسـتقبل . ومـن الممكـن عـرض الحـوادث المتزامنة التى تحدث مقترنة سـويا، بطـريقة متعاقبة، وعرض الحوادث المتميزة زمنيا فى وقت واحد — وذلك عن طـريـق الكشـف الـمـزدوج (double-exposure) والتـناوب (alterntion)، ومـن الممكـن أن يـبدو السـابق لاحقًا، واللاحق سابقا . ولهذا الفهم السينمائى للزمان طـابع ذاتـى تمامـا، يـبدو غـير منـتظم إذا مـا قورن بالفهم التجريبى والدرامى لهذا الوسـيط نفسـه . فزمان الواقع التجريبى هو تريب يسير باطراد. ويستمر بلا انقطاع. ولا يمكن أن ينعكس على الإطلاق، تتعاقب فيه الحوادث بعضها وراء البعض وكأنها تسـير عـلى " رصـيف الإنـتاج المـتحرك conveyor belt " . صـحيح أن الـزمان الدرامى ليس هو ذاته الزمان التجريبى — ودليل هذا التباين هو الدهشة التى تسببها السـاعة الموضـوعة عـلى خشبه المسرح، إذا كانت تدل على الوقت الصحيح . بل أن مـن الممكـن تفسـير وحـدة الـزمان الـتى تشـترطها النظرية الدرامية الكلاسيكية بأنها تعـنى القضـاء عـلى الـزمان العادى من أساسه . ومع ذلك فإن للعلاقات الزمانية فى الدراما نقاط اتصال بالترتيب الزمنى للتجربة العادية تزيد عن اتصال الترتيب الزمنى للفلـيم بـه . ففـى الدرامـا، أو عـلى الأقـل فـى الفصـل الواحـد مـن الدرامـا، يحفظ بالاتصـال الزمـنى للواقـع التجريـبى سـليما. وهـنا كمـا فـى الحـياة الفعلـية. تتوالى الحـوادث بعضـها وراء البعض وفقا لقانون للتعاقب لا يسمح بانقطاعات أو بقفزات. أو بـتكرارات وانعكاسـات، ويتمشـى مع معيار للزمان يتسم بأنه ثابت مطلقا. أى لا تطـرأ عليه عجلة أو تأخير أو توقف من أى نوع داخل الأجزاء المتعددة (الفصول أو المشـاهد) . أما فى الفليم فكثيرا ما تكون سرعة الحوادث المتعاقبة، بل سرعة المعيار

الكرونومترى ذاته، مختلفة من لقطة إلى أخرى، تبعا لاستخدام حركة بطيئة أو سريعة، وقطع قصير أو طويل، ولقطات قريبة كثيرة أو قليلة .

كذلك فإن منطق ترتيب المشاهد يمنع المؤلف الدارمى من تكرار لحظات الزمان ومراحله، مع أن هذه وسيلة كثيرا ما تكون ذات تأثيرات جمالية شديدة العمق فى الفليم . صحيح أن الدراما تلجأ فى كثير من الأحيان إلى معالجة جزء من القصة بطريقة راجعة، وتتعقب السوابق الماضية إلى الوراء، ولكن هذه السوابق تعرض عادة بطريقة غير مباشرة — إما فى صورة سرد متسق، وإما فى صورة تقتصر على تلميحات متفرقة . فالتكنيك المستخدم فى الدراما لا يسمح للمؤلف المسرحى بالعودة إلى المراحل السابقة خلال قصة تتكشف باطراد، وبأن يقتحم هذه المراحل السابقة مباشرة فى تعاقب الحوادث، وفى الحاضر الدرامى _ أو لنقل على الأصح أن هذا لم يصبح أمرا مباحا إلا فى الأونه القريبة، وربما كان ذلك بتأثير مباشر من الفليم، أو بتأثير الفهم الجديد للزمان، الذى اعتدناه بفضل الرواية الحديثة بدورها. فالقدرة التكنيكية على إيقاف أية لقطة فورًا توحى منذ البداية بإمكان معالجة الزمان بطريقة متقطعة، وتتيح للفيلم فرصة زيادة التوتر فى المشهد، إما بإدخال حوادث لا متجانسة، وإما بتوزيع المراحل المنفصلة للمشهد الواحد على أجزاء متباينة من العمل . وهكذا نجد فى كثير من الأحيان أن الفليم يحدث تأثيرا مشابها لتأثير شخص يضرب أصابع البيانو كيفما اتفق، من أعلاها إلى أدناها، ومن يمينها إلى يسارها . فكثيرا ما يحدث فى الفليم أن تشاهد البطل أولا وهو فى بداية حياته العملية شابا يافعا، ثم نرجع القهقرى فى الماضى إلى طفولته وبعد ذلك نراه، بعد مضى مرحلة أخرى من القصة، رجلا ناضجا، وبعد أن يستمر فى عمله وقتا ما، نراه آخر الأمر لا يزال حيا بعد موته، فى ذاكرة أحد أقاربه أو أصدقائه . ونتيجة لتفكيك الزمان يقترن سير القصة إلى الخلف بسيرها إلى الأمام فى حرية تامة، دون أى نوع من الرابطة الزمنية، وعن طريق الالتواءات والانحرافات المتكررة فى المتصل الزمانى، تسير الحركية ، التى هى ما هية التجربة السينمائية ذاتها، إلى أقصى حدودها . ومع ذلك فإن الاصطباغ الحقيقى للزمان بصبغة المكان لا يحدث، فى الفليم إلا عند عرض قصتين متوازيتين فى وقت واحد . فتجربة تزامن حادثين

منفصلين مكانيا هي التى تضع الجمهور فى حالة الترقب التى تنتقل ما بين المكان والزمان، وتنسب لنفسها مقولات المجالين معا . وتقارب الأشياء وتباعدها فى وقت واحد — أعنى تقاربها بعضها من البعض فى الزمان وتباعدها بعضها عن بعض فى المكان — هو الذى يؤلف ذلك العنصر المكانى الزمانى، وثنائية أبعاد الزمان، التى هى الوسيط الحقيقى للفليم، والمقولة الأساسية فى نظرته إلى العالم .

ولقد اكتشف فى وقت مبكر نسبيا من تاريخ الفليم أن تصوير تعاقبين للحوادث فى وقت واحد هو جزء من التكوين الأصيل للقوالب . السينمائية . وفى بداية الأمر، كذلك كانت الطريقة التى يسجل بها هذا التزامن وينبه بها الجمهور إليه، هى مجرد وضع ساعتين تدلان على نفس الوقت، أو أية إشارة مماثلة، ولم يتطور التكنيك الفنى لمعالجة القصة المزدوجة بطريقة متقطعة، والمونتاج الذى يتناوب على المراحل المنفردة، لمثل هذه القصة، إلا بالتدريج . ولكنا أصبحنا نصادف على الدوام أمثلة لهذا التكنيك، وأصبح تركيب الفليم، فى كل الأحوال، يسيطر عليه تعابر خطين مختلفين وتقاطعهما، والمسار المزدوج، وتزامن الأحداث المتقابلة، سواء الأمر متعلقا بفريقين متنازعين، أم بشخصين متنافسين، أم بزوجين بديلين . ولقد كانت لأفلام " جريفيث " القديمة، التى أصبحت الآن كلاسيكية، نهاية مشهورة. كانت فيها نتيجة القصة المثيرة تتوقف على الطرف الذى يصل إلى الهدف قبل الآخر : أهو القطار أم السيارة، والمتآمر أم " الفارس الموفد من قبل الملك "، والقاتل أم المنقذ . وكان الأسلوب الذى استخدمه فى هذه النهاية، وهو تغيير الصور باستمرار ولمعانها واختفائها كالبرق، يعد عندئذ كالبرق، يعد عندئذ ثوريا . ومنذ ذلك الحين أصبحت هذه النهاية هى نمط الخاتمة الذى تتبعه معظم الأفلام ذات المواقف المماثلة .

إن تجربة الزمان فى العصر الحاضر تنحصر قبل كل شيء فى الوعى باللحظة التى نجد أنفسنا فيها : أى فى الوعى بالحاضر . فكل شيء معاصر. متعلق بالوضع الراهن، مرتبط باللحظة الحاضرة، له دلالة وقيمة خاصة فى نظر إنسان اليوم . ونتيجة لاستحواذ هذه الفكرة عليه، فإن مجرد حقيقة التزامن تكتسب فى عينيه معنى جديدا . فعالمه الذهنى مشبع بجو الحاضر المباشر، مثلما أن العالم

الذهنى للعصور الوسطى كان مشبعا بجو العالم الآخر، والألم الذهنى لعصر التنوير مشبعا بحالة من الترقب المتطلع إلى الأمام . لقد أصبحت تجربة الإنسان تنصب على عظمة المدن التى يعيش فيها ، ومعجزات التكنيك الذى اخترعه، وثراء أفكاره، والأعماق الخفية لنفسيته، وذلك وسط ازدحام الأشياء والعمليات وتداخلها وتشابكها . ومن الجائز أن المصدر الحقيقى للفهم الجديد للزمان، ولذلك الطابع المباغت الذى يصف الفن الحديث من خلاله الحياة، هو الافتتان " بالتزامن " واكتشاف أن الشخص الواحد يجرب فى الوقت الواحد أشياء كثيرة، غير مرتبطة يستحيل التوفيق بينها، من جهة، وأن الناس المتخلفين الموجودين فى أماكن مختلفة كثيرا ما يجربون نفس الأشياء، وأن الأشياء ذاتها تحدث فى الوقت الواحد فى أماكن منعزلة انعزالا تاما بعضها عن البعض، من جهة أخرى — أعنى أنه يرجع إلى طابع الشمول الذى أتاحت الكشوف التكنيكية الحديثة للإنسان المعاصر أن يكون على وعى به . هذا الطابع الهوائى المتقلب، الذى يميز الرواية الحديثة تمييزا قاطعا عن الرواية الأقدم عهدا، هو فى الوقت ذاته السمة التى تعلل تأثيراته الأقرب إلى الطابع السينمائى . ففى أعمال بروست، وجويس، ودوس باسوس وفرجينيا وولف، نجد أن الطابع المقتطع للقصة، والمسار المشاهد والتدفق المفاجىء للأفكار والحالات النفسية، ونسبية معايير الزمان وإفقارها إلى الاتساق، كل ذلك يذكرنا بأعمال التقطيع والإدماج والإقحام فى الفليم . وحين يجمع بروست بين حادثين قد يفصلهما ثلاثون عاما، ويقرب بينهما كأن المسافة الواقعة بينهما لا تزيد عن ساعتين، فإن هذه الطريقة هى بعينها سحر الفليم . فالطريقة التى تتشابك فيها، عند بروست، أيدى الماضى والحاضر، والحلم والتأمل عبر المسافات المكانية والزمانية، وتجوس بها الحساسية، مقتفية على الدوام أثر كل طريق جديد، خلال المكان والزمان، وتخفى بها حدود المكان والزمان فى تيار العلاقات المتبادلة هذا الذى لا يعرف نهاية ولا حدودا : كل ذلك يناظر بدقة مزيج المكان والزمان الذى يتحرك فيه الفليم . إن بروست لا يذكر التواريخ والأعمار أبدا،فلسنا ندرى فى أى وقت، عمر بطل روايته على وجه التحديد، بل أن العلاقات الزمنية للحوادث تظل فى كثير من الأحيان غامضة إلى حد ما . والتجارب والأحداث لا تتماسك عنده

لمجـرد تقاربهـا فـى الـزمان، ومحاولـة تحديد معالمها وترتيبها زمنيا هى من وجهة نظره ممتنعة كل الامتناع، لأن لكل إنسان تجاربه المميزة التى تتردد بطريقة دورية . فالصبى، والشـاب والـرجل، يجـربون أساسـا نفـس الأشـياء، وكثيرا ما يحدث ألا يخطـر بـبال أحدهـم معـنى حادثة إلا بعد مرور سنوات على تجربة إياها ومرور بها .ولكـنه لا يكـاد يسـتطيع، فى أى وقت، أن يميز بين تراكم السنوات التى انقضت وبـين تجربة اللحظة الراهنة التى يعيش فيها . أليس المرء كل لحظة من حياته نفس الطفـل أو نفـس المـريض أو نفـس الغريـب المـنعزل ، الذى له نفس الأعصاب اليقظة المـرهفة المـتوترة ؟ ألـيس فـى كـل موقف من حياته نفس الشخص الذى يستطيع أن يجـرب هذا وذاك، والذى تكون السمات المترددة فى تجربة هى الدرع الوحيد الواقى لـه مـن انصرام الزمان ؟ ألا تبدو كل تجاربنا كما لو كانت تحدث فى نفس الوقت ؟ ألـيس هذا التزمن هو إنكار الزمان بحق ؟ وهذا الإنكار بدوره، أليس صراعا من أجل استعادة هذه الحياة الباطنة العميقة التى يحرمنا إياها المكان والزمان الماديان ؟

ولقـد كـافح جويـس مـن أجل نفس العمق الباطن، ونفس الطابع المباشر فى الـتجربة، عـندما عمـل عـلى تقطيع وإدمـاج الـزمان المحـدد المعالم، المرتب حسب السابق واللاحق . ففى أعماله بدورها ينتصر الاتجاه إلى تصوير محتويات الوعى على أنهـا قابلـة لأن يحـل أى منها محل الآخر، على الترتيب الزمنى للتجارب، وعنده أيضـا نجـد الـزمان طريقا بلا اتجاه يتحرك فيه الإنسان جيئة وذهابا . ولكنه يمضى فـى صـبغ الـزمان بالصـبغة المكانـية أبعد مما مضى بروست ذاته، ويعرض الأحداث الداخلـية، لا فى قطاعات طولية فحسب، بل فى قطاعات عريضة أيضا . فالصورة، والأفكـار وموجـات المخ، والذكريات، يقف بعضها إلى جانب البعض بطريقة مفاجئة تمامـا، ولا يكـاد المؤلـف يـبدى أى اهتمام بأصلها ، وإنما ينصب اهتمامه كله على تجاورهـا وتزامنها . ويسير جويس فى صبغ الزمان بالصبغة المكانية إلى حد يستطيع معـه المـرء أن يـبدأ قـراءة " يوليسـيز " حيـثما شاء، دون أن تكون لديه سوى معرفة ضـئيلة بالسـياق — وليس ذلك فقط بعد القراءة الأولى بالضرورة كما قال البعض . كما أن فـى وسـع المـرء أن يقرأها بأى تعاقب يختار . والواقع أن الوسيط الذى يجد فيه القـارئ نفسـه هـو وسيط مكانى تماما، لأن الرواية لا تقتصر على وصف صورة مدينة

كبرى، بل أنها تتخذ أيضا لنفسها، إلى حد ما، تركيب المدينة الكبرى، بشبكة شوارعها وميادينها التى يهرول فيها الناس ويروحون ويغدون ويتوقفون أينما شاءوا ووقتما شاءوا. ومن أوضح مظاهر الطابع السينمائى لهذه الطريقة أن جويس لم يكتب رواية وفقا للتعاقب الذى تسير عليه الفصول فى صورتها النهائية، بل أنه جعل لنفسه مستقلا عن تعاقب القصة، كما هى العادة فى إنتاج الأفلام، وكان يعمل فى فصول متعددة فى آن واحد .

والواقع أننا نصادف الفهم البرجسونى للزمان، كما يستخدم فى الفليم والرواية الحديثة، فى كل أنواع الفن المعاصر واتجاهاته، وإن لم يكن ذلك الفهم يظهر فى راويات بروست وجويس . فتزامن الأحوال النفسية هو، قبل كل شيء، التجربة الأساسية التى تربط بين مختلف اتجاهات التصوير الحديث ، أعنى بين المستقبلية عند الإيطاليين والتعبيرية عند شاجال، وبين التكعيبية عند بيكاسو والسريالية عند جورجو دى كريكو Giorgio de Chirico أو سلفادوردالى . فبرجسون قد اكتشف، الطباق الموسيقى (الكترابنط) الذى تسير عليه العمليات الروحية، والبناء الموسيقى لعلاقاتها المتبادلة . وكما أننا، حين نستمع لقطعة موسيقية بالطريقة الصحيحة، يرن فى أذننا الارتباط المتبادل بين كل نغمة جديدة وبين كل الأنغام التى عزفت من قبل، فكذلك يكون لدينا فى أعماق تجاربنا وأكثرها حيوية كل ما سبق أن جربناه وأدمجناه فى حياتنا . ولو فهمنا أنفسنا، لقرأنا نفوسنا مثلما يقرأ المرء مدونة موسيقية، وبعثنا التوافق فى فوضى الأصوات المتشابكة وحولناها إلى بوليفونية (تعدد فى الأصوات) مؤلفة من أجزاء مختلفة . والواقع أن كل فن إنما هو كفاح ضد الفوضى والاضطراب، وهو يخاطر على الدوام بأن يزداد اقترابا من هذه الفوضى لكى يخلص من براثنها مجالات للروح تزداد اتساعا باطراد . فإن كان ثمة تقدم فى تاريخ الفن، فإن هذا التقدم ينحصر فى الزيادة الدائمة لتلك المناطق التى خلصت من براثن الفوضى وانعدام النظام . والفيلم يقف، بفضل تحليله للزمان، فى الخط المباشر لهذا التطور : فهو قد أتاح التصوير البصرى لتجارب لم تكن هناك من قبل وسيلة للتعبير عنها سوى القوالب الموسيقية . ومع

ذلك فإن الفنان القادر على تحقيق هذا الإمكان الجديد، وملء القالب الذى لا يزال فارغا بحياة حقيقة، لم يظهر بعد .

إن أزمة الفليم، التى يبدو أنها تتحول إلى مرض مزمن، ترجع قبل كل شىء إلى أن الفيلم لا يجد كتابه، أو بعبارة أدق، إلى أن الكتاب لا يجدون طريقهم إلى الفيلم . فالكتاب الذين اعتادوا أن يفعلوا ما يشاءون داخل جدرانهم الأربعة أصبح عليهم الآن أن يعملوا حسابا للمنتجين والمخرجين وكتاب السيناريو والمصورين والمديرين وسائر أنواع الفنيين، على الرغم من أنهم لا يعترفون بسلطة روح التعاون هذه. أو حتى بفكرة التعاون الفنى أصلا . فمشاعرهم تثور على فكرة إنتاج أعمال فنية تسلم إلى جماعة، أو " شركة " ، وهم يشعرون أن مما يقلل من شأن الفن أن تكون الكلمة الأخيرة فى القرارات التى لا يستطيعون هم أنفسهم فى كثير من الأحيان أن يعللوا دوافعها ، فى يد قوة خارجية تفرضها فرضا، أو فى يد أغلبية على أحسن الفروض. ولو تأملنا الأمر من وجهة نظر القرن التاسع عشر، لكان الموقف الذى أصبح يتعين على الفنان أن يتلاءم معه شاذا وغير طبيعى على الإطلاق . ذلك لأن المحاولات الفنية المفككة غير المنضبطة التى تسود عصرنا الحاضر أصبحت تواجه الآن لأول مرة مضادا لفوضويتها، إذ أن مجرد وجود مشروع فنى مبنى على التعاون، هو دليل عل وجود إذ أن مجرد وجود مشروع فنى مبنى على التعاون، هو دليل على وجود اتجاه إلى التكامل لم يظهر بالفعل أى مثل كامل آخر له منذ العصور الوسطى — ومنذ اتحاد البناءين (mason's lodge) بوجه خاص — إذا استثنينا المسرح، الذى تنحصر مهمته، على أية حال، فى أداء الأعمال الفنية لا فى إنتاجها . ومع ذلك فإن هناك دلائل واضحة على أن إنتاج الفليم ما زال بعيدا عن المبدأ المتعرف به عامة للجماعة الفنية المتعاونة . وهذه الدلائل لا تقتصر على عجز معظم الكتاب عن إيجاد اتصال بينهم وبين الفليم، بل تتمثل أيضا فى ظاهرة مثل تشالرلس (شارلى) تشابلن ، الذى يؤمن بأنه ينبغى أن يقوم بنفسه بأكبر قدر ممكن من الأعمال : كتمثيل الدور الرئيسى، والإخراج والسيناريو، والموسيقى . ولكن إذا كان هذا الإخراج السينمائى لا يعدو أن يكون بداية لطريقة جديدة فى الإنتاج الفنى المنظم، وإذا كان لا يزال فى العصر الحاضر

هيكلا فارغا لتكامل جديد، فإن الهدف المنشود فى هذه الحالة، كما فى سائر جوانب الحياة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية للعصر الحاضر، هو التخطيط الشامل الذى لولاه لتعرض عالمنا الحضارى والمادى للدمار التام . فنحن نصادف فى هذا المجال نفس التوتر المزدوج الذى نصادفه فى كل جوانب حياتنا الاجتماعية، حيث تتصادم الديمقراطية والدكتاتورية، والتخصص والتكامل، والمعقولية واللامعقولية، كل مع الأخرى . ولكن إذا لم يكن من الممكن دائما حل مشكلة التخطيط فى المجال الاقتصادى والسياسى عن طريق فرض قواعد للسلوك، فإن ذلك أكثر استحالة فى الفن، حيث يؤدى كل خروج عن التلقائية، وكل محاولة مفتعلة لفرض التشابه على الأذواق، وكل لائحة تحاول تنظيم الابتكار الفردى، إلى أخطار جمة، وإن لم يكن يؤدى قطعا إلى تلك الأخطار المميتة التى يتصورها البعض فى كثير من الأحيان .

ولكن كيف يمكن أن يتحقق التوافق والتكامل بين الجهود الفردية فى هذا العصر الذى نعيش فيه، عصر التخصص الشديد والفردية المتطرفة ؟ أو لنتساءل من وجهة النظر العملية، كيف يمكن أنها الوضع الذى توجد فيه أحيانا، من وراء أنجح الأفلام من الوجهة التكنيكية، أشد الابتكارات الأدبية هزالا ؟ أن المسألة ليست مسألة مخرجين قديرين إزاء كتاب غير أكفاء، بل هى مسألة ظاهرتين تنتميان إلى فترتين زمانيتين متباينتين — الكاتب المنعزل، والوحيد، الذى يعتمد على قريحته الخاصة، من جهة، ومشكلات الفيلم التى لا يمكن أن تحل إلا جماعيا من جهة أخرى . فالوحدة التعاونية للفيلم هى الأسبق لأسلوب اجتماعى لم نصبح بعد أكفاء له، مثلما أن آلة التصوير، فى أول عهد ظهورها، قد سبقت أسلوبا فنيا لم يعرف أحد فى ذلك الحين مداه وقوته الحقيقية . أما الجمع بين الوظائف المنقسمة . وأولها اجتماع المخرج والمؤلف فى شخص واحد — وهو ما اقترحه البعض كوسيلة للتغلب على الأزمة — فهو أقرب إلى أن يكون تهربا من المشكلة، منه إلى أن يكون حلا لها . ذلك لأنه يمنع التخصص الذى ينبغى تجاوزه ولكنه لا يلغيه، كما أنه يتجنب ضرورة التخطيط الذى هو لازم بحق، ولا يحققها . ولنذكر فى هذا الصدد أن مبدأ اضطلاع الفرد الواحد بعدة وظائف، بدلا من تنظيم تقسيم العمل على

نحـو جمـاعى، يـناظر من حيث المظهر، وكذلك من الناحية التكنيكية، طريقة عمل الهـواة، بـل أنـه يـنطوى أيضـا عـلى افـتقار إلى التوتر الداخلى يذكرنا ببساطة أفلام الهـواة . أم هـل يجـوز القـول أن كـل الجهـد الـذى بـذل لتحقـيق إنتاج مبنى على التخطـيط لم يكـن إلا وعكـة طارئـة، ومـرحلة عابرة، يكتسحها سيل النزعة الفردية الجـارف؟ ألا يجـوز ألا يكون الفليم بداية عصر فنى جديد، بل مجرد استمرار مفتقر إلى الاستقرار، للثقافة الفردية القديمة التى لا تزال محتفظة بحيويتها الكاملة، والتى نديـن لهـا بكـل فننا فيما بعد العصور الوسطى ؟ هذه هى الحالة الوحيدة التى يكون مـن المكـن فـيها حـل أزمـة الفيـلم عـن طريق الجمع بين وظائف معينة فى شخص واحد، أى عن طريق التنازل جزئيا عن مبدأ العمل الجماعى .

عـلى أن أزمـة الفيـلم مرتبطة أيضا بأزمة فى الجمهور ذاته لأن تلك الملايين العديـدة الـتى تمـلأ دور السينما البالغ عددها اليوم ألوفا كثيرة، والمنتشرة فى جميع أرجـاء العـالم، من هوليود إلى شنغهاى، ومن ستوكهولم إلى كيب تاون . فى كل يوم وكـل سـاعة — هـذه الجماعـة البشرية الفريدة المنتشرة فى العالم أجمع، لها تركيب اجـتماعى مخـتلط إلى أبعـد حـد . والـرابطة الوحـيدة بـين هـؤلاء الـناس هـى أنهـم يـتوافدون جمـيعا على دور السينما، ثم يغادرونها بنفس الطريقة الهلامية المفتقرة إلى الشـكل،التى تدفقـوا بهـا إلـيهـا . فهــم يظلـون كتلة لا متجانسة غير محددة بلا شـكل ، سمـتها الوحـيدة المشـتركة هى أنها لا تنتمى إلى طبقة أو ثقافة متجانسـة . هـذه الكـتلة مـن رواد السـينما لا يكاد يكون من المكن تسميتها " جمهورا " بالمعنى الصـحيح، إذ أن هـذا الاسـم لا يمكـن أن ينطـبق إلا عـلى جماعة دائمة ، بدرجات مـتفاوته، مـن رعـاة الفـن، أعنى جماعة يمكنها أن تضمن إلى حد ما استمرار الإنتاج فـى مـيدان معـين . فالـتجمعات ذات الطـابع الجمـاهيرى تكـون مبنية على التفاهم المتـبادل، وحتى إذا انقسمت الآراء، فإنها تتفرق على نفس المستوى الواحد . أما فى حالـة الكتل التى تجلس معا فى دور السينما، والتى لم يسبق لها أن تلقت أى نوع مـن الـتكـوين الـثقافى المشترك، فلا جدوى من البحث عن أسـاس لمثـل هذا التفاهم المتـبادل . فإذا لم يعجبها أحد الأفلام، فإن احتمال وجود اتفاق بينها على الأسباب

التى ترفض من أجلها هذا الفيلم ضئيل إلى حد يتعين معه على المرء أن يفترض أنه حتى لو وجد فيلم يلقى منها قبولا عاما، لكان هذا القبول مبنيا على سوء فهم .

إن من المعروف أن ازدياد اصطباغ الاستمتاع الفنى بالصبغة الديمقراطية قد أدى إلى تفكك تلك الوحدات المتجانسة الثابتة من الجمهور، التى كانت تقوم بوظيفة أساسية فى المحافظة على الفن، بوصفها وسائط بين منتجى الفن والمستويات الاجتماعية التى لا تهتم بالفن اهتماما حقيقيا. فقد ظل جمهور المشتركين البورجوازيين فى مسارح الدولة والمسارح البلدية فى القرن الماضى يؤلف جماعة متجانسة الذى يؤلف جماعة متجانسة ذات تركيب عضوى إلى حد ما، ولكن انتهاء مسرح العروض المحددة مقدما (repertory theatre) أدى إلى تشتيت آخر بقايا هذا الجمهور، ومنذ ذلك الحين لم يعد يظهر جمهور متكامل إلا فى المناسبات الخاصة، برغم أن حجم هذا الجمهور كان فى بعض الأحيان أكبر مما كان فى أى وقت مضى . وكان ذلك الجمهور مماثلا على وجه العموم لجمهور رواد السينما غير المنتظمين. الذين ينبغى أن يجذبهم إلى دخولها فى كل مرة عرض جديد مغر . ولقد كان مسرح العروض المحددة مقدما، ومسرح الأداء المسلسل serial performance والسينما، يمثلون المراحل المتعاقبة فى عملية اصطباغ الفن بالصبغة الديمقراطية، والاختفاء التدريجى لذلك الطابع الاحتفالى الذى كان فى الماضى سته مميزة لكل نوع من المسرح بدرجات متفاوتة . وكانت السينما هى التى اتخذت الخطوة الأخيرة فى عملية نزع هالة المهابة هذه : ذلك لأن مجرد حضور عرض لمسرح حديث فى مدينة كبرى تقدم فيه مسرحية لها شعبية، يقتضى بعض الاستعدادات الداخلية والخارجية . ففى معظم الأحوال ينبغى حجز المقاعد مقدما، ويتعين على المرء أن يحضر فى وقت محدد، وأن يستعد لمهمة تملأ وقت السهرة كله – على حين أن المرء يحضر السينما بطريقة عابرة، مرتديا ملابسه العادية، وفى أى وقت خلال العرض المستمر . والواقع أن وجهة النظر العادية اليومية التى يتخذها الفيلم، تتمشى تمامًا مع الطابع الارتجالى غير المتكلف الذى يتسم به ارتياد السينما.

إن الفيلم هو أول محاولة منذ بداية حضارتنا الحديثة ذات النزعة الفردية، فى سبيل إنتاج فن للجمهور العام . ومن المعروف أن التغييرات التى طرأت على تركيب جمهور المسرح والرواية، والتى ارتبطت عند بداية القرن الماضى بظهور مسرحية " البولفار " والرواية المسلسلة، تمثل البداية الحقيقية لعملية اصطباغ الفن بالصبغة الديمقراطية، وهى العملية التى بلغت ذروتها فى حضور الجماهير للسينما . وكان الانتقال من المسرح الخاص عند الأمراء إلى مسرح الدولة والمسرح المحلى البروجوازى، ثم إلى شركات المسارح، أو من الأوبرا إلى الأوبريت ثم إلى الحفلات الاستعراضية، يمثل المراحل المنفصلة فى تطور يتسم بالجهد المبذول من أجل جذب أعداد أكبر من المستهلكين، بغية نفقات الاستثمارات المتزايدة . ولقد كان من الممكن تغطية التكاليف اللازمة لأوبريت عن طريق مسرح متوسط الحجم، ولكن الفرقة الاستعراضية أو فرقة الباليه الكبيرة كان عليها أن تسافر من مدينة كبيرة إلى أخرى لكى تغطى نفقاتها . أما الفليم الكبير فينبغى أن يسهم رواد السينما فى العالم بأكمله فى تمويله،لكى يغطوا رأس المال المستثمر منه . ولكن هذه الحقيقة هى التى تحدد تأثير الجماهير الشعبية فى إنتاج الفن . فهذه الجماهير لم تستطع أبدا، عن طريق مجرد حضورها للعروض المسرحية فى أثينا أو فى العصور الوسطى، أن تؤثر فى أساليب الفن تأثير مباشرا . ولكنهم منذ أن ظهروا بوصفهم مستهلكين وأصبحوا يدفعون الثمن الكامل لمتعهم، فعندئذ فقط أصبحت الشروط التى يدفعون بها قروشهم عاملا حاسما فى تاريخ الفن .

ولقد كان هناك على الدوام عنصر من التوتر بين مستوى الفن وشعبيته، وإن لم يكن يعنى على الإطلاق أن الجماهير العريضة من الناس كانت فى أى وقت تتخذ، من حيث المبدأ، موقفا معارضا للفن الرفيع المستوى، مفضلة عليه الفن الأدنى مستوى . إن تذوق الفن الأشد تعقيدا يضع أمامهم، بطبيعة الحال، صعوبات أعظم من تلك التى يضعها أمامها الفن الأبسط والأقل تطورا، ولكن الافتقار إلى الفهم الكافى لا يحول بينهم بالضرورة وبين قبول هذا الفن – وإن لم يكن هذا القبول راجعا إلى مستواه الجمالى بالضبط . فالنجاح عند الجماهير العرضية منفصل تماما عن المعايير المتعلقة بالمستوى . فهى لا تستجيب لما هو جيد أو ردىء فنيا، بل

للانطباعات التى تشعرها بالاطمئنان أو الانزعاج فى مجال حياتها الخاص . وإذا أبدت هذه الجماهير اهتماما بما له قيمة فنية ، فإنما يكون ذلك بشرط أن يكون مقدما بحيث يلائم عقليتها أى بشرط أن يكون الموضع جذابا . ويمكن القول ، من وجهه النظر هذه ، أن فرص نجاح الفيلم الجيد أفضل ، منذ البداية ، من فرص نجاح اللوحة الجيدة أو القصيدة الجيدة . ذلك لأن الفن التقدمى ، فى كل المجالات ماعدا الفيلم ، يكاد يكون كتابا مغلقا أمام غير السالكين . فهو فى ذاته يفتقر إلى الشعبية لأن وسيلته فى الاتصال قد تحولت خلال تطور طويل ، منطو على ذاته ، إلى نوع من الشفرة السرية ، على حين أن تعلم مصطلح الفيلم الحديث التطور كان شيئا هينا إلى أبعد حد حتى بالنسبة إلى أكثر جماهير السينما بدائية . وهنا قد يميل المرء نظرا إلى الاجتماع الموقف بين هذين الأمرين ، إلى استخلاص نتائج متفائلة بعيدة المدى عن مستقبل الفيلم ، لو لم يكن يعرف أن هذا الوفاق العقلى لا يعدو أن يكون حالة من الطفولة الساذجة ، التى ربما كانت تتكرر كلما ظهرت فنون جديدة . ومن الجائز أن كل وسائل التعبير السينمائى لن نعود مفهومة حتى بالنسبة إلى الجيل التالى . ومن المؤكد أنه ستظهر عاجلا أو آجلا ، تلك الهوة التى تفرق بين الشخص العادى والذواقة حتى فى هذا الميدان [1] . فالفن الذى لا يزال فى حداثته هو وحده الذى يمكن أن تكون له شعبية ، أما حين يتقدم به العمر ، فعندئذ يصبح من الضرورى ، لكى يفهمه المرء ، أن يكون ملما بالمراحل السابقة لتطوره . إن فهم أى فن يعنى تحقيق الارتباط الضرورى بين عناصر الشكلية والمادية ، وما دام الفن حديث العهد ، فهناك علاقة طيبة ، لا تثير إشكالات ، بين مضمونه وبين وسيلته فى التعبير ، أى أن هناك طريقا مباشرًا يوصل من موضوعه إلى أشكاله . ولكن بعد مرور بعض الوقت تصبح هذه الأشكال مستقلة عن المادة الموضوعية ، وتصبح لها كيان ذاتى . ويزداد معناها هزالا . وتفسيرها صعوبة . حتى لا تعود مفهومة إلا لفئة قليلة جدا من الجمهور . وهذه العملية لم تكد تبدأ بعد فى الفيلم ، وما زال عدد كبير من رواد

---

(1) لا شك أن نبوءة المؤلف قد تحققت فى وقتنا الحاضر ، لأن أفلام " الموجة الجديدة " مثلا يحتاج فهمها إلى إعداد ذهنى سابق لا يتوافر إلا لأقلية من الناس ويمكن القول أن فكرة إنشاء " نادى السينما " فى بلادنا فى الآونة الأخيرة مظهر من مظاهر وجود هذه الهوة بين المتفرج العادى وبين الذى يفترض أنه هو وحده القادر على الاستمتاع بالنوع الخاص من الأفلام ، الذى يعرض فى هذا " النادى " . (المترجم)

السينما ينتمون إلى الجيل الذى شهد مولد الفيلم، وأدرك الدلالة الكاملة لقوالبه . ولكن عملية التباعد أخذت تظهر بالفعل فى تخلى مخرجى اليوم عن معظم وسائل التعبير المسماة " بالسينمائية " . فتلك المؤثرات — التى كانت لها فى وقت ما شعبية كبيرة، والتى يتم أحداثها بزوايا مختلفة للكاميرا، وبعمليات المناورة وتغيير المسافات والسرعات، وحيل المونتاج والطبع، واللقطات المقربة (close - ups) واللقطات الشاملة والقطع (cut - ins) والرجوع إلى الماضى (flash - backs) ولمعان الصورة التدريجى (fade-ins) وخفوتها التدريجى (fade- outs)، وتراكب الصور[1] (dissolves) — تبدو اليوم مفتعلة غير طبيعية، لأن المخرجين والمصورين يركزون انتباههم الآن، تحت ضغط جيل ثان أصبح أقل اهتماما بالفيلم، على السرد الواضح المتصل المثير للقصة، ويؤمنون بأنهم يستطيعون أن، يتعلموا من أقطاب " المسرحية المحبوكة " أكثر مما يتعلمونه من أقطاب السينما الصامتة .

إنه لمن غير المتصور، فى المراحل الراهنة للتطور الثقافى، أن يكون فى استطاعة أى فن أن يبدأ من جديد، حتى لو كانت فى متناول يده، كالفيلم، وسائل جديدة كل الجدة . فحتى أبسط عقدة للرواية لها تاريخ، وتحمل فى داخلها ملحمة من نوع ما، وصيغا درامية تنتمى إلى فترات الأدب السابقة . ويعمل الفيلم، الذى يتألف جمهوره من المستوى المتوسط للبورجوازية الصغيرة، على اقتباس هذه الصيغ من القصص الخفيفة لدى الطبقة المتوسطة العالية، ويرفه عن رواد السينما اليوم بمؤثرات درامية تنتمى إلى الأمس . والواقع أن سبب أعظم نجاح أحرزه إنتاج الأفلام هو إدراك أن عقلية البورجوازية هى نقطة الالتقاء النفسية للجماهير . ومع ذلك فإن الفئة النفسية لهذا النمط البشرى أوسع نطاقا من الفئة الاجتماعية للطبقة الوسطى الحالية . فهى تضم أجزاء من الطبقات العليا والدنيا، أى من تلك العناصر الواسعة النطاق إلى أبعد حد، والتى تنضم بلا تحفظ — حين لا تكون مشتبكة فى صراع مباشر — إلى الطبقات المتوسطة، ولا سيما فى الأمور المتعلقة بالترفيه فجمهور الفيلم

---

[1] المقصود هنا بالتراكيب، ظهور صورتين على الشاشة فى آن واحد ثم خفوت إحداهما بالتدريج وازدياد لمعان الأخرى — التى ينتقل إليها العرض — بالتدريج أيضا، وهى طريقة يستخدمها السينمائيون عادة للدالة على مضى وقت، أو على تذكر حادث ماض . (المترجم)

هو حصيلة عملية التسوية هذه، وإذا أريد للفيلم أن يربح، فعليه أن يرتكز على تلك الطبقة التى تبدأ منها التسوية العقلية. ذلك لأن الطبقة الوسطى، وخاصة منذ عهد " الطبقة الوسطى الجديدة " ، بما فيها من جيوش " الموظفين " ، وصغار المستخدمين فى الدولة والمشروعات الخاصة ، والوكلاء التجاريين ومساعدى النحلات التجارية، ظهرت " فيما بين الطبقات " وظلت محلقة بينها، وكانت تستخدم دائما لسد ما بينها من ثغرات [1] . ولقد كانت هذه الطبقة تشعر دائما بأنها مهددة من أعلى ومن أدنى، ولكن التخلى عن مصالحها الحقيقية كان أفضل لديها من التخلى عن آمالها ومستقبلها المزعوم . لقد كانت، ولا تزال، تريد أن تحسب جزءا من الطبقة العليا البورجوازية، مع أنها فى الواقع كانت تشارك الطبقة الدنيا نصيبها من الحياة . ولكن من المحال أن يكون هناك وعى متماسك ونظرة متسقة إلى الحياة دون مركز اجتماعى قاطع واضح المعالم، وقد تمكن منتج الفيلم من أن يعتمد، وهو آمن تماما، على اختلال اتجاه هذه العناصر المنعدمة الجذور فى المجتمع .

فموقف البورجوازية الصغيرة من الحياة يتسم بتفاؤل غير مرتكز على تفكير أو موقف نقدى . وهى تؤمن بأن الفوراق الاجتماعية لا أهمية لها آخر الأمر، ومن ثم فهى تريد أن تشاهد أفلاما يتحرك فيها الناس، ببساطة، من مستوى اجتماعى إلى آخر .

وإلى هذه الطبقة الوسطى تقدم السينما تحقيقا لتلك الرومانتيكية الاجتماعية التى لا تحققها الحياة أبدا، بل إن مكتبات الإعارة (التى تضم القصص الخيالية) لا تحققها أبدا بمثل الطريقة الخادعة التى يحققها بها الفيلم بنزعة الإيهامية . أن الإيمان الأعلى لهذه الطبقة هو " كل شخص صانع مصيره " ، والدافع الأساسى لخيالات التمنى التى تحضها على ارتياد السينما هو الصعود . ولقد كان " ول هيز Will Hays" الذى كان قيصر الفيلم في الماضى، على وعى تام بهذه الحقيقة عندما جعل من ضمن تعليماته بالنسبة إلى صناعة الفيلم الأمريكية، التوجيه الآتى : " عرض حياة الطبقات العليا " .

---

[1] **Cf. Emil Lederer-Jakov Marshak : " Der neue Mittelstand." Grun driss der Sozialoekonomik, IX, 1926, pp. 121 ff.**

ولقد كان التطور من التصوير المتحرك فى على إنجاز أمرين " اختراع اللقطة المقربة close-up المنسوب إلى المخرج الأمريكى " د . و . جريفيث " — وابتداع طريقة جديدة للإدماج interpolation اكتشفها الروس، وهى المسماة بالقطع القصير short-cutting . ومع ذلك فإن الروس لم يخدعوا المقاطعة المتكررة لاستمرار المشهد. بل أن هذه الوسيلة فى إحداث جو من الإثارة أو التعجيل بالإيقاع الدرامى كانت فى متناول أيدى الأمريكيين منذ وقت طويل . ولكن العنصر الجديد في الطريقة الروسية هو قصر لقطات على اللقطات المقربة close-ups والتخلى عن اقتحام اللقطات طويلة موضحة، وتقصير اللقطات الفردية إلى أدنى حد يمكن إدراكه. وعلى هذا النحو نجح الروس في الاهتداء إلى أسلوب تعبيرى للفيلم، من أجل وصف أحوال مضطربة معينة ، وإيقاعات عصبية، وسرعات مدمرة، مما جعل من الممكن إحداث تأثيرات جديدة كل الجدة، يستحيل بلوغها في أى فن آخر . على أن الطابع الثورى في أسلوب المونتاج هذا لم يكن ينحصر في تقصير التقطيع cutting " أو في سرعة تغيير اللقطات وإيقاعها، وتوسيع حدود ما هو ممكن سينمائيا، بقدر ما كان ينحصر في أن الفيلم لم يعد يضع وجها لوجه ظواهر عالم متجانس من الموضوعات، بل عناصر للواقع غير متجانسة تماما. وهكذا استطاع أيزنشتين Eisens tein أن يعرض التعاقب الآتى في " المدمرة بوتمكين": رجال يعملون بجهد يائس، غرفة الآلات في السفينة أيد مشغولة، عجلات تدور، وجوه شوهها الإرهاق، ضغط " المانومتر " يصل إلى حده الأقصى، صدر يغطيه العرق، غلاية متوهجة ذراع، عجلة بذراع، آلة، إنسان، إنسان؛ آله، آله، إنسان. إنه يجمع هنا بين حقيقتين متباينتين تماما، إحداهما روحية والأخرى مادية، بل أنه لا يكتفى بالجمع بينهما، وإنما يوحد بينهما في الواقع، بحيث تصدر أحداهما عن الأخرى. غير أن مثل هذا التعدى الواعى المتعمد كان يفترض مقدما فلسفة تنكر استقلال المجالات الفردية للحياة، كما تفعل السريالية، وكما فعلت المادية التاريخية منذ البداية .

وحين لا يعود المونتاج بعرض ظاهرتين مرتبطتين فيما بينهما، بل يعرض ظاهرة واحدة، ويقدم ظاهرة بديلة، عوضا عن تلك التى نتوقعها من السياق، يكون

ذلك دليلا أوضح على أن المسألة ليست مجرد تشبيه، بل مساواة، وأن المواجهة بين المجالات المختلفة ليست مجازية فحسب . مثال ذلك أن بودوكين pudovkin فى فيلم " نهاية سانت بطرسبرج " يعرض شمعدانا بلوريا مرتعشا ليدل به على القوة الممزقة للبورجوازية، كما يعرض سلما شديد الانحدار، لا نهاية له، يحاول إنسان صغير الجسم أن يتسلقه بجهد هائل، ليدل به على تسلسل مراتب الوظائف الرسمية،وعلى ألوف الخطوات الوسطى فيها، وقيمتها التى يستحيل بلوغها . وفى فيلم "" أكتوبر " لأيزنشتين، يمثل أفول نجم القياصرة بتماثيل مظلمة لفرسان على ظهور الخيل، فوق منصات مائلة، ويستخدم تماثيل مرتعدة لبوذا بوصفها زخارف للزينة، وأصناما زنجية ممزقة . وفى فيلم " الإضراب" تحل محل تنفيذ أحكام الإعدام ، مناظر " السلخانة " (دار الذبح) . في كل هذه الحالات تحل أشياء تكشف عن الطابع الأيديولوجى للأفكار . والواقع أن تعبير أسلوب المونتاج هذا عن أزمة الرأسمالية وعن فلسفة التاريخ الماركسية من أوضح أمثلة التعبير الفنى المباشر عن موقف اجتماعى تاريخى : ففى تلك الأفلام الروسية يدل " صديرى " مغطى بالنياشين، ولكنه بلا رأس، يدل على آلية الأداة الحربية . وتدل أحذية عسكرية قوية جديدة، على الوحشية العمياء للقوة العسكرية . وهكذا لا نرى في " بوتمكين " مرارا وتكرارا إلا هذه الأحذية الثقيلة، التى لا تبلى، ولا تعرف الرحمة، بدلا من جنود " القوزاق " في سيرهم إلى الأمام . ومعنى هذا المونتاج الذى يحل محل فيه الجزء محل الكل (pars pro toto) هو أن الأحذية الجيدة هى الشرط الضرورى للقوة العسكرية، مثلما كان معنى المثل الأسبق من " بوتمكين " هو أن الجماهير الظافرة ليست إلا تجسيد للآلة المنتصرة . فالإنسان، بأفكاره، وإيمانه، وأمله، مجرد عنصر معتمد على العالم المادى الذى يعيش فيه، وهكذا تصبح نظرية المادية التاريخية هى المبدأ الشكلى لفن الفيلم الروسى . ومع ذلك يبتغى ألا ينسى المرء أن نفس طريقة الفيلم في العرض تمضى شوطا بعيدا لكى تقابل هذه المادية في منتصف الطريق، ولا سيما حين تتبع أسلوب اللقطة المقربة (close-up)، الذى هو منذ البداية أكثر تمشيا مع وصف الشروط المادية، والذى يقصد منه إبراز أهمية هذه الشروط من حيث هى قوة دافعة . ومن جهة أخرى فإن المرء لا يستطيع أن يستبعد

تماما احتمال أن يكون هذا الأسلوب بأسره، الذى تحتل فيه الخصائص المادية مكان الصدارة، وهو ذاته نتاج للمادية .لأن حقيقة كون الفيلم نتاجا للعصر التاريخى الذى شهد كشف الأساس الأيديولوجى للفكر البشرى ليست مجرد مصادفة ، مثلما لم يكن من قبيل المصادفة أن الروس هم أول من عرضوا هذا الفن بطريقة كلاسيكية .

وقد اقتبس مخرجو الأفلام في جميع أرجاء العالم، بغض النظر عن الفوراق القومية والأيديولوجية، القوالب في الفيلم الروسى، وبذلك أكدوا الفكرة القائلة أنه بمجرد أن يترجم المضمون إلى شكل، فمن الممكن اقتباس الشكل واستخدامه كوسيلة تكنيكية بحتة، بدون الخلفية الأيديولوجية التى انبثق منها . وأن مفارقة التاريخية واللازمانية في الفن، التى أشار إليها ماركس في كتابة " مدخل إلى نقد الاقتصاد السياسى "، لترجع جذورها على قدرة الشكل هذه على أن يصبح مستقلا قائما بذاته . فماركس يتساءل : " هل يمكن تصور أخيل في عهد البارود والرصاص ؟ أو هل يمكن تصور الإلياذة على الإطلاق في أيامنا هذه، أيام المطبعة والإنتاج المطبوع ؟ ألا تفقد الأغنية والأسطورة وربة الفن بالضرورة معناها في عصر المطبعة ؟ ولكن الصعوبة ليست في كون الفن اليونانى والملاحم اليونانية مرتبطة بأشكال معينة للتطور الاجتماعى، بل في كونها لا تزال ترضينا جماليا حتى اليوم، وفى أنها، بمعنى ما ، تستخدم معيارا، ومثلا أعلى لا يمكن بلوغه " — والواقع أن أعمال أيزنشتين وبودفكين هى، في نواح معينة، الملاحم البطولية للسينما، وإذا كانت هذه الأعمال تعد نماذج ومعايير مستقلة عن الأوضاع الاجتماعية التى أتاحت تحقيقها، فليس لنا أن ندهش لذلك أكثر مما ندهش حين نجد أن هوميروس لا يزال يبعث فينا أعظم متعه من الوجهة الفنية .

إن الفيلم هو الفن الوحيد الذى قامت فيه روسيا السوفيتية بإنجازات هامة يعترف لها بالفضل فيها . ولا شك أن وجه الشبه واضح بين الدولة الشيوعية الفتية وبين هذا الشكل الجديد من أشكال التعبير . فكلاهما ظاهرة ثورية تسير فى مسالك جديدة، دون ماض تاريخى، ودون تقاليد الحركة وتشلها، ودون افتراضات مسلم بها مقدما، ذات طابع ثقافى أو روتينى، من أى نوع . فالفيلم نوع فنى مرن، قابل للتشكل تماما، لا يستفيد، ولا تصدر عنه مقاومة داخلية للتعبير عن الأفكار

الجديدة . وهو وسيلة شعبية، غير معقدة، في الاتصال، تلقى استجابة مباشرة من الجماهير العريضة، وأداة مثلى للدعاية أدرك لينين قيمتها على الفور . بل لقد بدا الفيلم كما لو قد ظهر خصيصا لكى يكون فنا ثوريا، إذ أن جاذبيته من حيث هو أداة للترفيه لا ضرر منها ، أى ليست محفوفة بالخطر من الناحية التاريخية — كانت هائلة من وجهة نظر السياسة الثقافية الشيوعية منذ البداية الأولى ، وأسلوبه الذى هو أشبه بأسلوب الكتاب المصور يسهل فهمه إلى أبعد حد، كما أن استخدامه لنشر الأفكار بين المثقفين يسير جدا . وفضلا عن ذلك فإن الفيلم فن تطور من الأسس الروحية لتكنيك، وبالتالى فهو أكثر تمشيا مع المشكلات التى تثيرها هذه الأسس ذاتها . فالآلة أداته ، ووسيطه، وأنسب موضوع له . أن الأفلام " تصنع "، وهى تظل مرتبطة بجهاز، أو بآلة، على نحو أوثق من ارتباط نواتج الفنون الأخرى بها . فالآلة تقف هنا بين الذات الخلاقة وعملها، كما تقف بين الذات المتلقية والاستمتاع بهذا الفن . والظاهرة الأساسية في الفيلم هى الحركة الآلية، الحركة التى تحدثها التحركات . ومن هنا كان الموضوع الذى يناسب السينما بحق هو الجرى والسباق، والسفر والطيران، والهرب والتعقب، والتغلب على العقبات المكانية . ولا يشعر الفيلم بأنه في مجاله الخاص بقدر ما يشعر حين يكون عليه أن يصف الحركة والسرعة والتنقل العاجل . ومن أقدم موضوعاته وأكثرها فاعلية، عجائب الآلات والأجهزة والأدوات وألاعيبها الضارة . وقد كانت الأفلام الهزلية القديمة تعبر أحيانا عن إعجاب ساذج بالتقدم التكنيكى، وأحيانا أخرى عن احتقار متغطرس له، ولكن هذه الأفلام كانت في معظم الحالات محاولة يبذلها الإنسان الذى وقع بين تروس عالم تسوده الآلة لكى يهدئ نفسه ويطمئنها . إن الفيلم هو قبل كل شيء " صورة فوتوغرافية " ، وهو بهذا المعنى فن تكنيكى، له أصل ميكانيكى ويهدف إلى التكرار الميكانيكى[1]، أى أنه بعبارة أخرى فن جماهيرى " ديمقراطى " فى أساسه، نظرا لقلة تكاليف إعاده أدائه . ومن هنا كان من المفهوم تماما أن يكون الفيلم ملائما للبلشفية بنظرتها الرومانتيكية إلى الآلة، وعبادتها للتكنيك، وإعجابها بالكفاءة .

[1] Walter Benjamin : L'OEuver d'art a l'époque de sa reproduction mécanisée". Zeitschrift fuer Sozialforschung, 1936, V-1, p, 45.

كذلك فإن من المفهوم أن يكون الروس والأمريكيون، من حيث هما أكثر الشعوب اهتماما بالنواحى التكنيكية، شريكين ومتنافسين في تطوير هذا الفن . على أن الفيلم لم يكن متمشيا أيضا مع رغبتهما فيما هو تسجيلى، واقعى، مطابق للحقيقة . فكل الأعمال الهامة في فن الفيلم الروسى أفلام تسجيلية إلى حد ما، إذ أنها وثائق تاريخية عن بناء روسيا الحديثة، كما أن أفضل ما ندين به للفيلم الأمريكى قوامه التصوير التسجيلى للحياة الأمريكية ، وللنظام العادى اليومى للآلة الاقتصادية والإدارية الأمريكية، وللمدن بناطحات سحابها، ولمزارع الغرب الأمريكى الأوسط، وللشرطة الأمريكية وعالم العصابات . ذلك لأن الفيلم يكون أكثر سينمائية كلما أزداد نصيب الحقائق المادية الخارجة عن هذا الوصف، بين الإنسان والعالم، والشخصية والبيئة. والغاية والوسيلة .

هذا الاتجاه إلى ما هو واقعى أصيل — أى إلى " الوثيقة " — هو دليل على التعطش المتزايد إلى الواقع، المميز لعصرنا الحاضر، وعلى رغبته في أن يزداد علما بالعالم، وذلك بناء على متعلق بالفعل الإيجابى ، وخارج عن نطاق المعرفة ذاتها . بل أنه أيضا دليل على الامتناع عن قبول الأهداف الفنية للقرن الماضى، وهو الامتناع الذى يعبر عنه الهروب من القصة ومن البطل الفرد، المميز نفسيا . هذا الاتجاه، الذى يرتبط في الفيلم التسجيلى بالهروب من الممثل المحترف، يدل بدوره على تلك الرغبة التى تردد دائما في تاريخ الفن — الرغبة في إظهار الواقع الواضح، والحقيقة غير المنمقة، والوقائع غير المشوهة، أى الحياة " كما هى بالفعل " . بل أن هذا الاتجاه هو في كثير من الأحيان عزوف عن الفن كلية . والواقع أن نفوذ العامل الجمالى يتهاوى في عصرنا على أنحاء عدة . فالفيلم التسجيلى والتصوير الفوتوغرافى، والتقارير الصحفية، ورواية التحقيق (reportage novel)، كل هذه لم تعد فنونا بالمعنى القديم على الإطلاق .وفضلا عن ذلك فإن أذكى ممثلى هذه الأنواع وأعظمهم مواهب لا يصرون مطلقا على أن توصيف نوا تجهم بأنها " أعمال فنية " بل أن رأيهم هو أن الفن كان دائما ناتجا ثانويا، وأنه نشأ فى خدمة غرض تتحكم فيه عوامل أيديولوجية .

إن الفن يعد في روسيا السوفيتية وسيلة لغاية فحسب . ولا جدال في أن هذه النظرية النفعية ترجع، قبل كل شيء إلى الحاجة إلى وضع جميع الوسائل المتاحة في خدمة إعادة البناء على أساس شيوعي، واستئصال النزعة الجمالية الخالصة المميزة للثقافة البورجوازية، وهي النزعة التي تنطوي على أشد الأخطار بالنسبة إلى الثورة الاجتماعية، نظرا لاتخاذها شعار " الفن لأجل الفن " ولاتخاذها موقفا تأمليا مستسلما من الحياة . وأن الوعي بهذا الخطر لهو الذي يجعل من المستحيل على واضعي السياسة الثقافية الشيوعية أن يوفوا التطورات الفنية التي حدثت في الأعوام المائة الأخيرة حقها، كما أن إنكار هذه التطورات هو الذي يجعل آرائهم في الفن تبدو عتيقة إلى حد بعيد . فهم يؤثرون أن يرجعوا الحالة التاريخية للفن إلى مستوى ملكية يوليو، وهم لا يتمسكون بواقعية منتصف القرن الماضي في الرواية فحسب، بل أنهم يشجعون نفس الاتجاه في الفنون الأخرى، ولا سيما التصوير . ففي نظام من التخطيط الشامل، ووسط صراع من أجل مجرد البقاء، لا يمكن أن يترك الفن لكي يشق لنفسه طريق الخلاص . ولكن تكريس الفن لخدمة القضايا العامة أمر لا يخلو من المخاطر من وجهة نظر الغاية المباشر، إذ لا بد أن يفقد الفن في هذه العملية قدرا كبيرا من قيمته بوصفه أداة للدعاية .

إن من الصحيح قطعا أن الفن قد أنتج كثيرا من أروع أعماله تحت ضغط وقهر، وكان عليه أن يساير رغبات طغيان لا يرحم في الشرق القديم، وأن يخضع لمطالب ثقافة تسلطية صارمة في العصور الوسطى . ولكن حتى القهر والرقابة لهما معنى وتأثير يختلف باختلاف الفترات التاريخية . والفارق الأساسي بين الحالة الراهنة والحالة في العصور السابقة هو أننا الآن في فترة زمنية أعقبت الثورة الفرنسية والنزعة التحررية في القرن التاسع عشر، وأن كل فكرة تخطر بذهننا، وكل نزوع نحس به ، تتغلغل فيه هذه النزعة التحررية . وقد يرد المرء على ذلك — عن حق — بأن المسيحية بدورها كان عليها أن تحطم مدينة متقدمة جدا، ومتحررة نسبيا، وأن فن العصر الوسيط قد ظهر من بدايات متواضعة إلى أبعد حد . ومع ذلك ينبغي ألا ينسى المرء أن الفن المسيحي المتقدم كان عليه أن يبدأ من جديد تقريبا، على حين أن الفن في روسيا السوفيتية يبدأ من أسلوب تطور قبل ذلك، من الوجهة التاريخية،

تطورًا رفيعًا، وإن كان اليوم متخلفا عن العصر إلى حد بعيد . ولكن حتى لو كان المرء على استعداد للتسليم بأن التضحيات المطلوبة هي ثمن فن " قوطى " جديد فليس ثمة ضمان بأن هذا الفن " القوطى " لن يصبح مرة أخرى ، كما أصبح في العصور الوسطى، ملكا تستأثر به طبقة مثقفة صغيرة نسبيا.

إن المشكلة ليست في قصر الفن على أفق الجماهير العرضية في العصر الحاضر. بل في توسيع أفق هذه الجماهير بقدر الإمكان . فالسبيل إلى التذوق الأصيل للفن هو التعليم . والوسيلة التى يمكن عن طريقها الحيلولة دون احتكار لأقلية صغيرة للفن على نحو دائم، ليست هى التبسيط الشديد للفن، بل هى تدريب القدرة على الحكم الجمالى . وهنا أيضا، كما في ميدان السياسة الثقافية بأسره، تكمن الصعوبة الحقيقية في أن كل انقطاع متعسف للتطور ينطوى على هروب من المشكلة الحقيقية، أى يؤدى إلى موقف لا تظهر فيه المشكلة، بالتالى يقتصر على التسويف في عملية البحث عن حل . فاليوم لا تكاد توجد أية وسيلة يمكن تطبيقها عمليا ، تؤدى إلى قيام فن بدائى يكون في الوقت نفسه فنا ذا قيمة . وفى أيامنا هذه، لا يستطيع الفن التقدمى، الأصيل، الأخلاق إلا أن يكون فنا معقدا . ولن يكون من الممكن أبدا أن يستمتع كل شخص بهذا الفن ويتذوقه بنفس المقدار، غير أن من الممكن زيادة نصيب الجماهير العرضية من هذا الفن وتعميقه . ولما كانت الشروط الضرورية للتخفيف من الاحتكار الثقافى هى قبل كل شىء شروط اقتصادية واجتماعية، لأن مهمتنا الكبرى إنما تنحصر فى الكفاح من أجل تحقيق هذه الشروط .

اللوحـــات



١ـ فاتو : الحمام



٢ـ بوشيه : حمام فينوس ـ يجد هذا النوع من الأعمال أشد الاقبال من البورجوازية الفنية ومن الارستقراطية السائرة فى طريق التحرر من البلاط



٣- بوشيه : الافطار (١٧٣٨) ـ يظهر لدى بوشيه ، وهو أهم اساتذة عصر الروكوكو ، اهتمام معين بالعناصر البورجوازية فى الفن . وتعبر لوحته " الافطار " المحفوظة فى متحف اللوفر عن جو عائلى حميم يعيد الى ذاكرتنا أعمال شاردان .



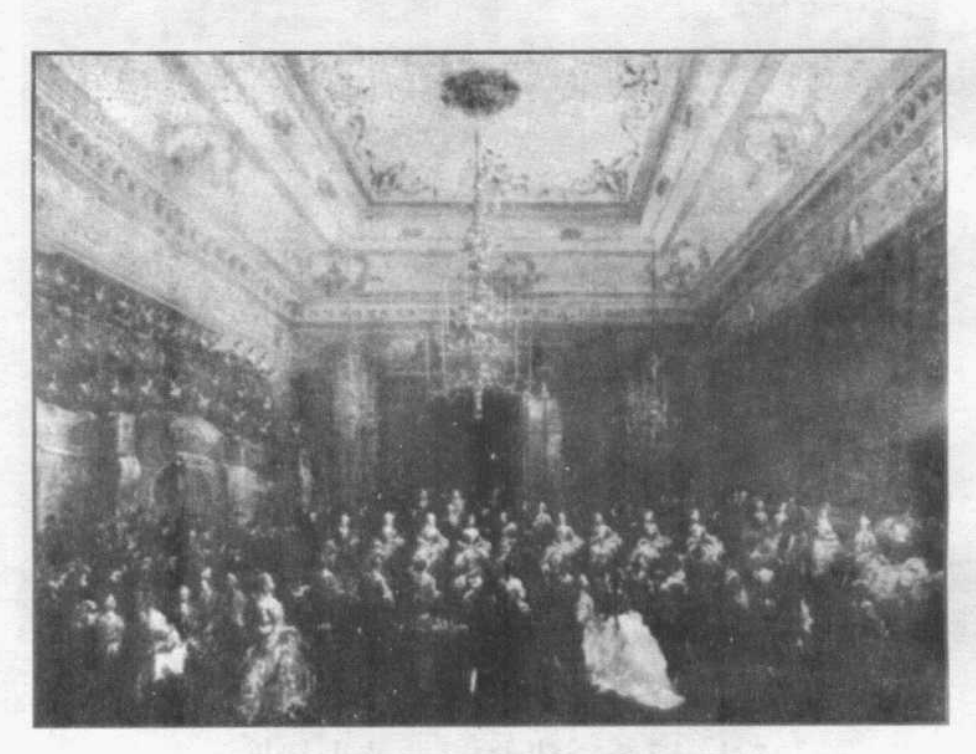
٤ـ شاردان : البائعة (١٧٣٩) ـ كان شاردان هو الفنان البورجوازى العظيم فى القرن الثامن عشر ، ولكنه لقى تجاهلاً لم يكن يستحقة ، ولم يلق تقديراً كافياً حتى من ديدور ذاته .



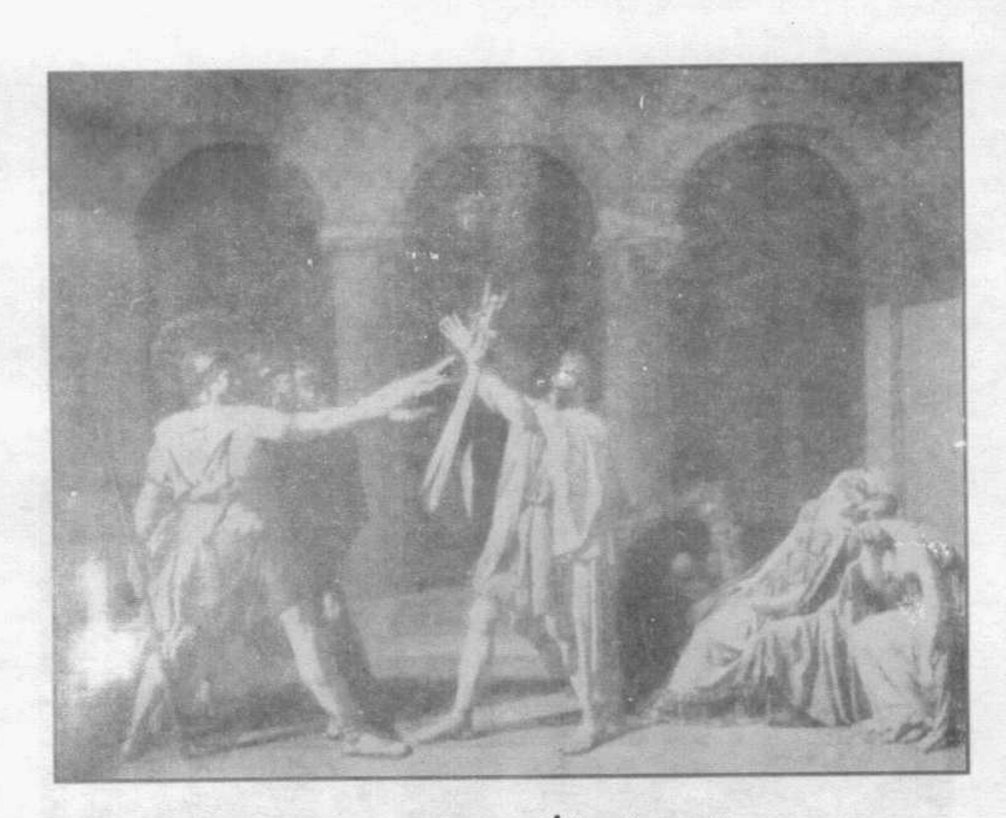
٥- جريز : الأبن المعاقب (حوالى ١٧٦١) -
رأى ديدور فى هذا النوع من الصور تعبيراً
فنياً أصيلاً عن النظرة البورجوازية الى الحياة



٦ - فرانشسكو جواردى : احتفال فى ميدان سان ماركو .



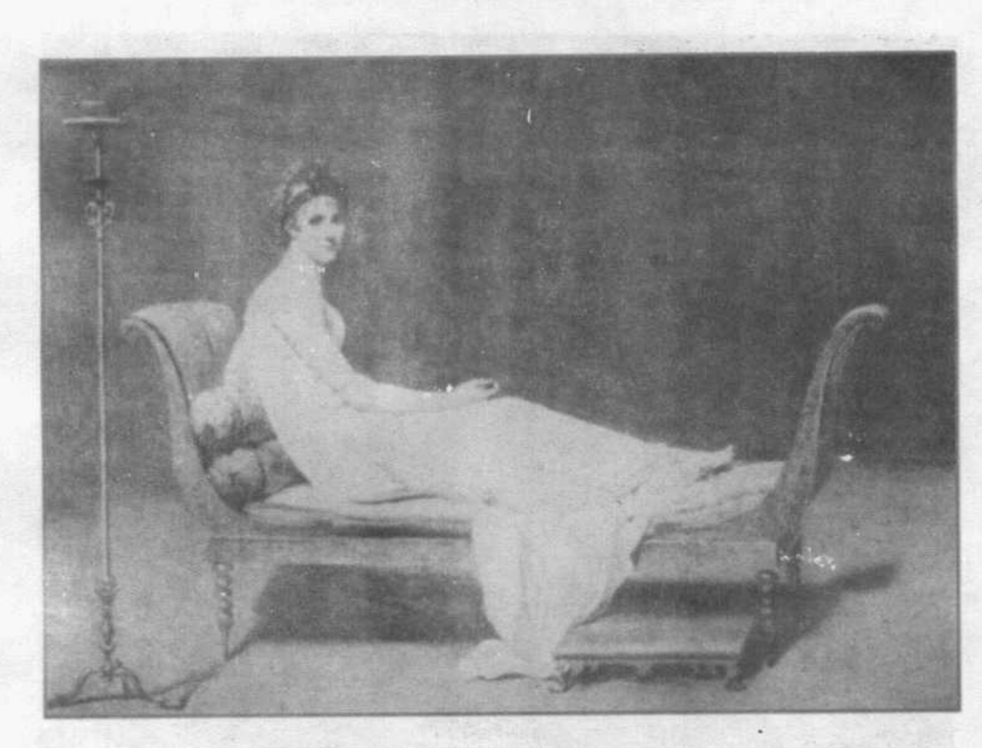
٧- فرانشسكو جواردى : حفلة موسيقية .



٨ـ دافيد : قسم الأخوة هوراتيوس (١٧٨٤) ـ
العمل الرئيسى للنزعة الكلاسيكية فى فترة
الثورة الفرنسية .



٩ـ دافيد : تتويج نابليون (جزء تفصيلى) ـ
(١٨٠٥ ـ ٧).



١- دافيد : مدام ركامييه (١٨٠٠).



١١ـ جريكو : المخبولة (بين ١٨٢١و ١٨٢٤) .



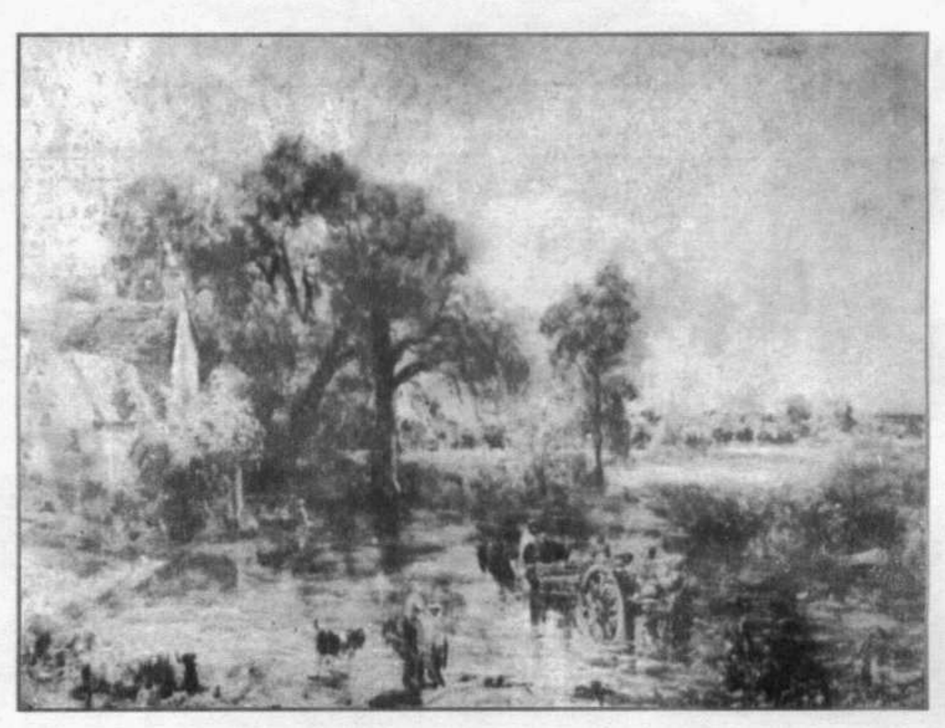
١٢ـ ديلاكروا : الحرية تقود الشعب (١٨٣١) ـ
اللوحة العظيمة التى تمثل جيل (١٨٣٠) .



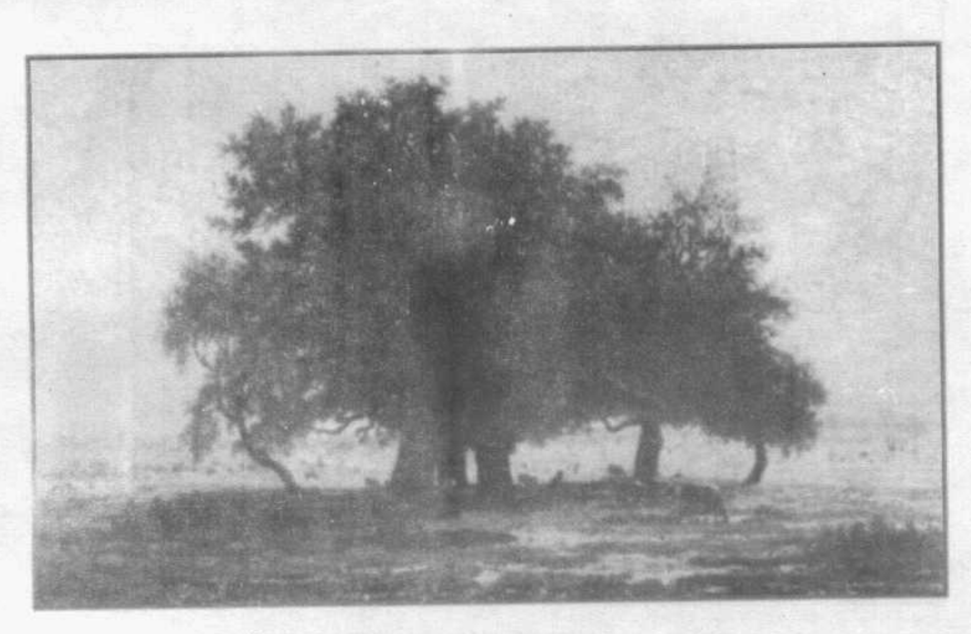
١٣– ديلاكروا : موت ساردانابال (١٨٢٧) –
لا تختفى روح " الأبرا الكبيرة " والنزعة
الشيطانية والسحرية لدى الرومانتيكيين ،
حتى فى فن ديلاكروا .



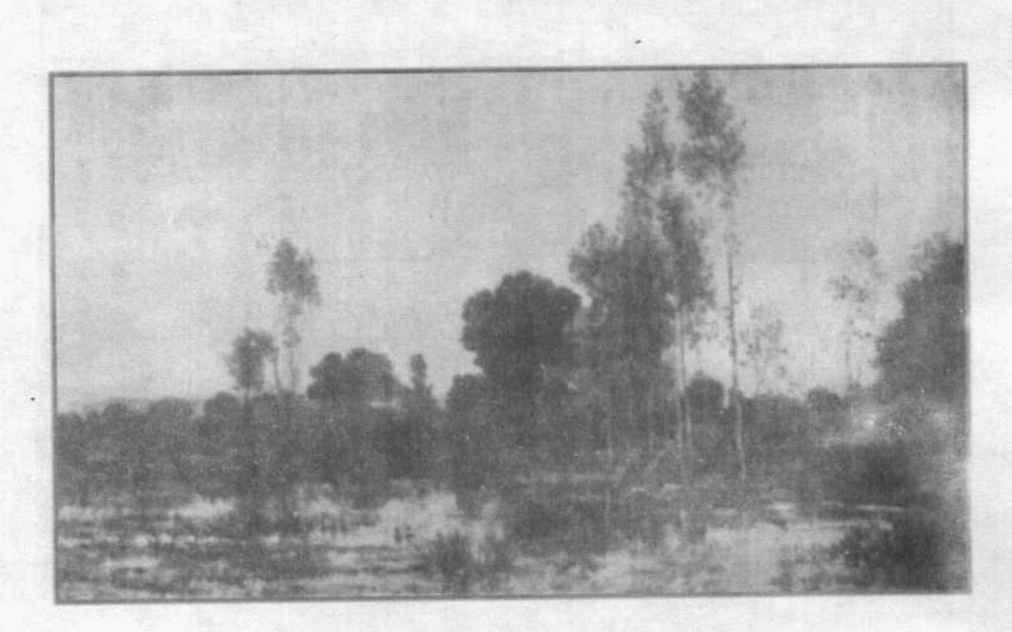
١٤- ديلاكروا : دانتي وفرجيل (١٨٢٢) .



١٥ـ كونستابل : دراسة " لعربة القش " (حوالى ١٨٢١) ــ حدثت على يد كونستابل نقطة التحول الحاسمة فى التطور المؤدى إلى الرسم الحديث للمناظر الطبيعية بروح النزعة الطبيعية .



١٦ ــ تيودور روسو : شجرة البلوط ــ من أنجح أعمال رسم الطبيعة الحديث ، المستوحى من روح النزعة الطبيعية .



١٧ـ دوبينيي : منظر طبيعي .



١٨- ترواياں : الثيران تذهب الى العمل فى
الصباح البـــاكر .



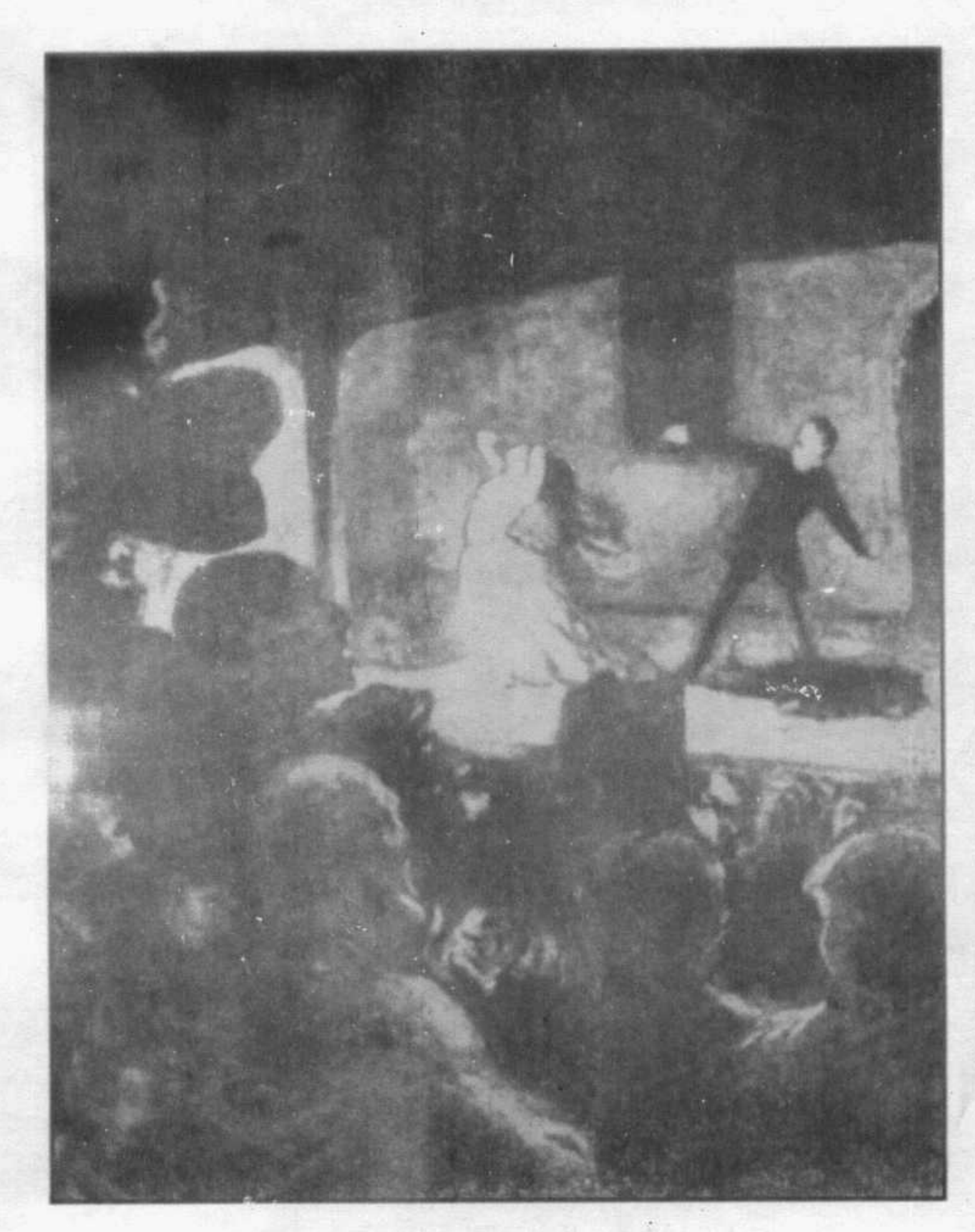
١٩ـ كوربيه : قاطعوا الأحجار (١٨٤٩) ـ عمل هام من أعمال النزعة الطبيعية عند منتصف القرن .



٢٠ــ كوربيه : دفن في أورنان . (١٨٥٠) .



٢١ــ دومييه : (الغسالة) حوالى ١٨٦٣ــ إمتدح دومييه ، شأنه كوربيه وميليه ، العمل اليدوى فى تصويره .



٢٢ـ دومييه : الدراما.



٢٣ــ بول بودرى : أسطورة ــ المثل الاعلى للجمال
فى عصر الامبراطورية الثانية .



٢٤- د. ج . روسيتى أحلام اليقظة - المثل الاعلى
للجمال عند جماعة " ما قبل رافاييل "



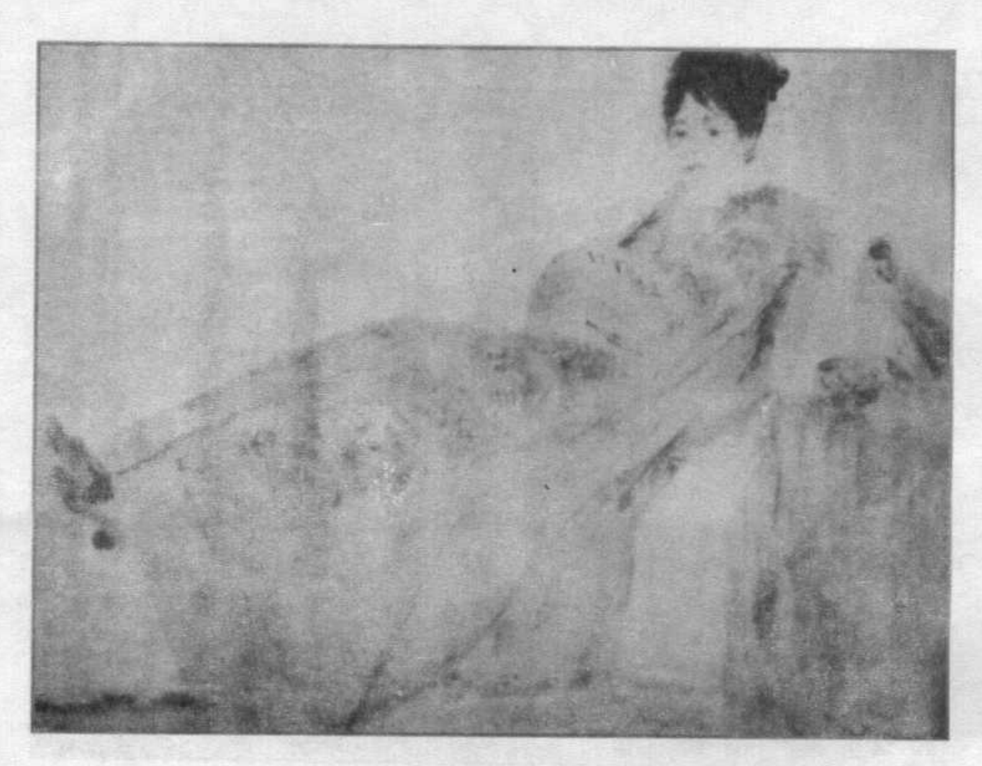
المؤثرات الجوية :

٢٥– مونيه : محطة سان لازار فى باريس . ١٨٧٧.

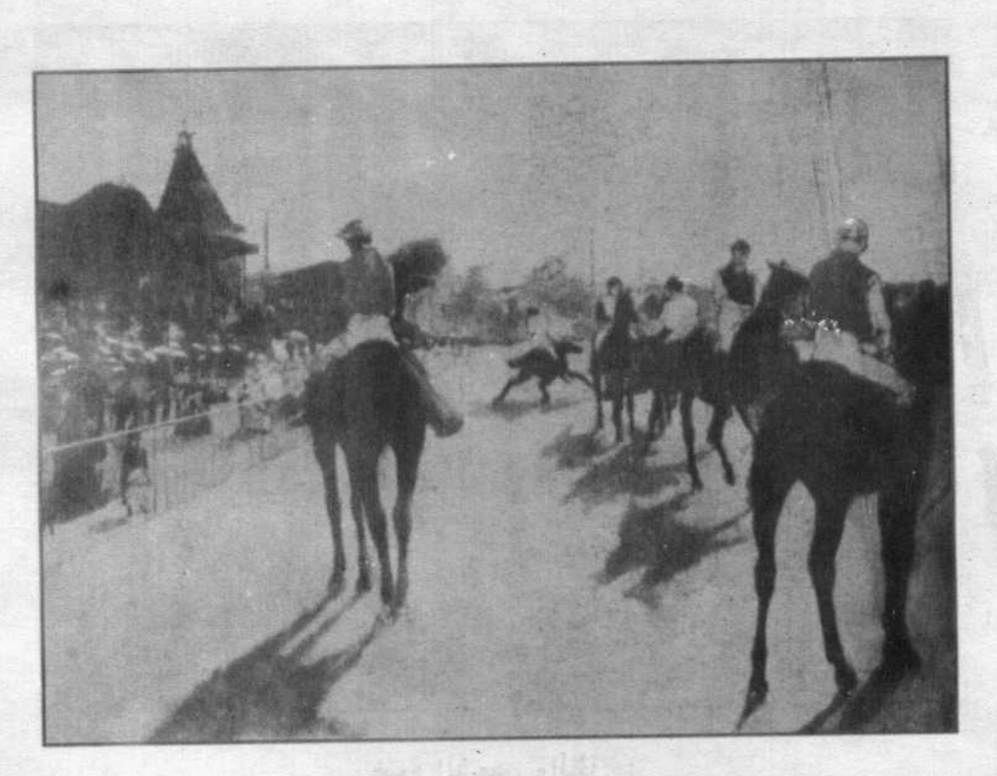


المؤثرات الجوية :

٢٦ـ مانيه : الغداء على العشب . ١٨٦٣.



ضوء الشمس والظل :
٢٧ــ رنوار : مام مونيه .



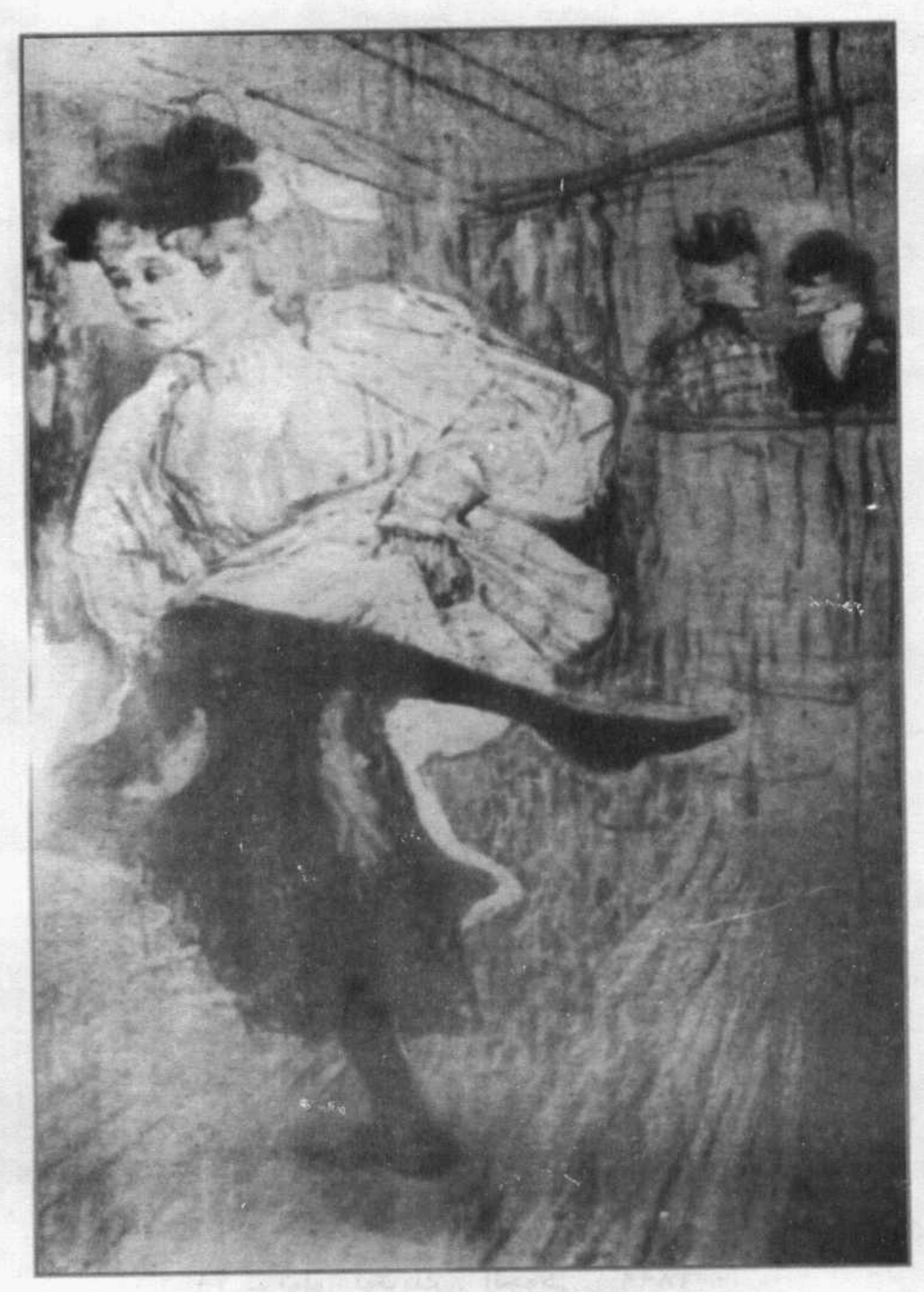
انطباعية الحركة :

٢٨ـ ديجا : قبل السباق . حوالى ١٨٧١.



انطباعية الحركة :

٢٩ ـ تولوز لوتريك : الجوكى . ١٨٩٩ .



انطباعية الحركة :

٣٠- تولوز لوتريك : جين أفريل ترقص ١٨٩٢.



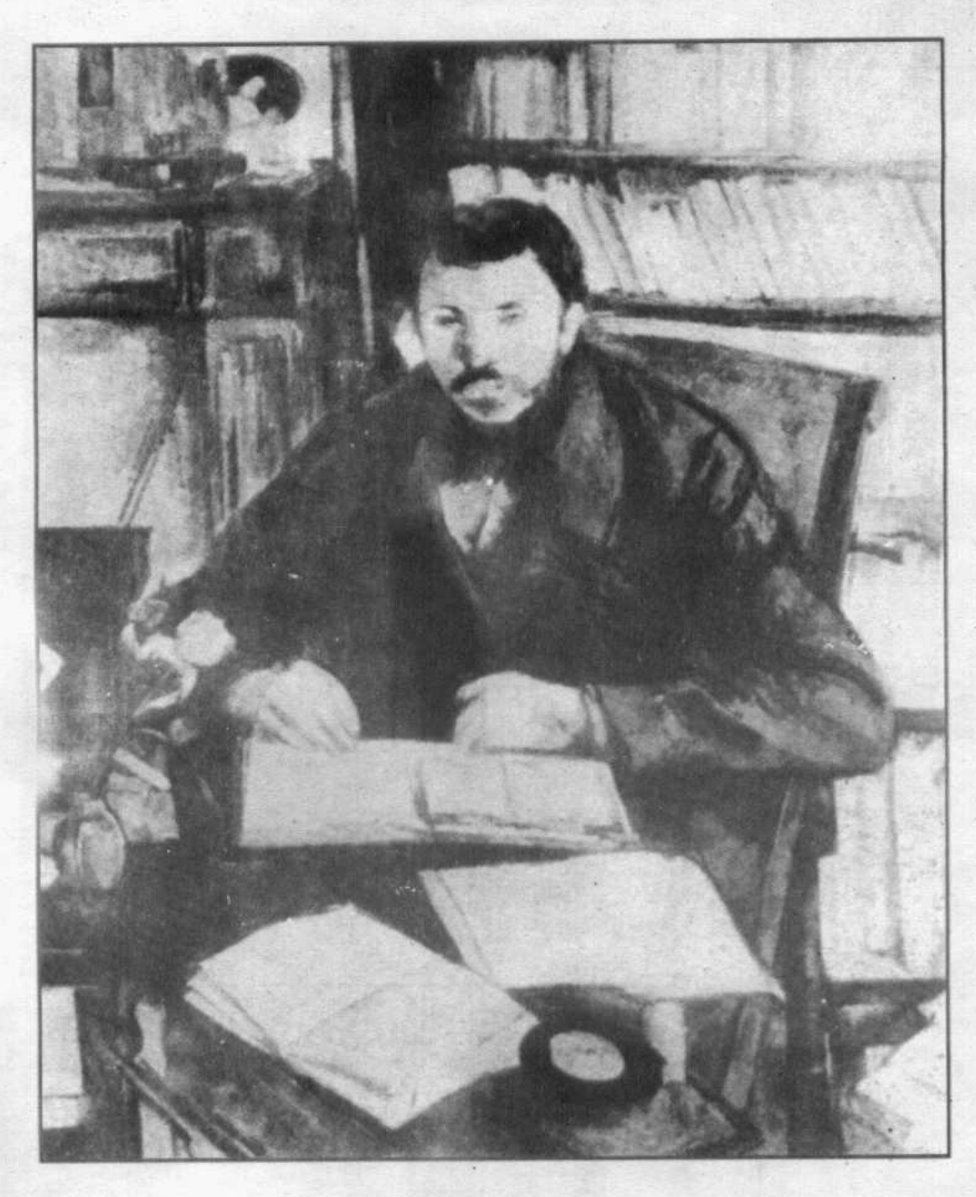
٣١ـ ديجا : الفتاة الراقصة تشكر الجمهور . ١٨٧٧.



الطابع العرضى للتصور الانطباعى للواقع .
٣٢ــ ديجا : ميدان الكونكورد . ١٨٧٣.



٣٣– صيادون بالقرب من بواسى . ١٨٨٢.



المركب عند سيزان بوصفة انتقالا من الانطباعية
الى التكعيبية
٣٤ـ سيزان : جوستاف جفروا . ١٨٩٥.



٣٥ ــ سيزان : بحيرة انى ١٨٩٧ .



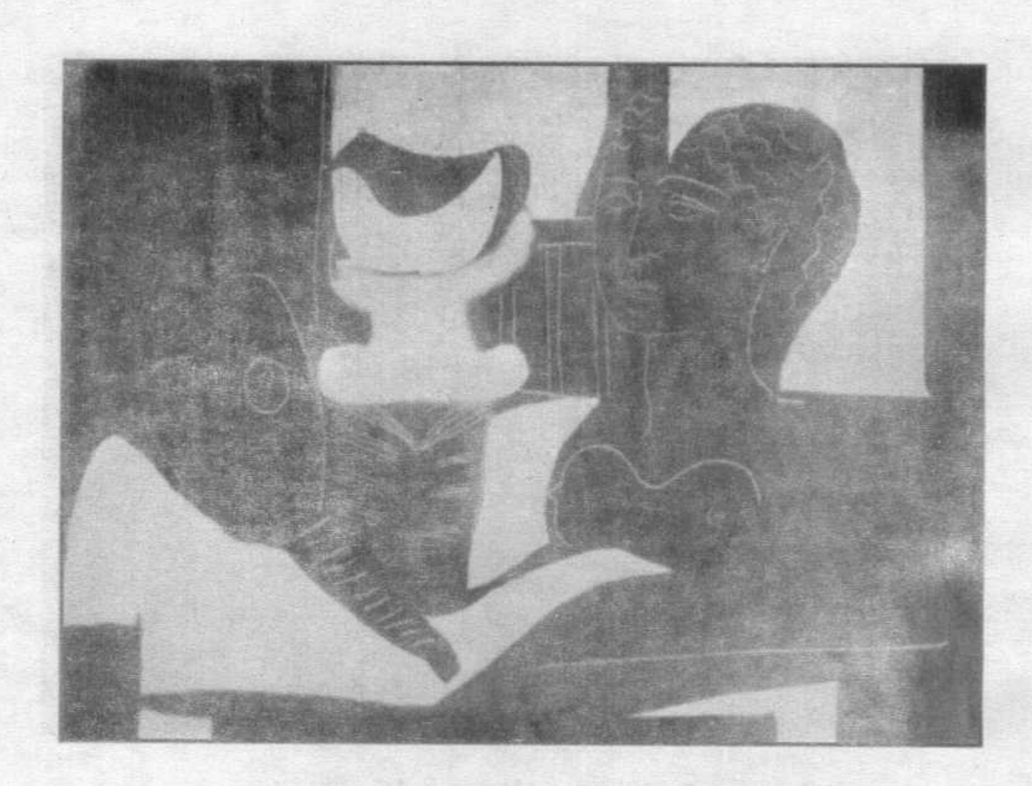
٣٦ ــ سيزان : سيدة عجوز .



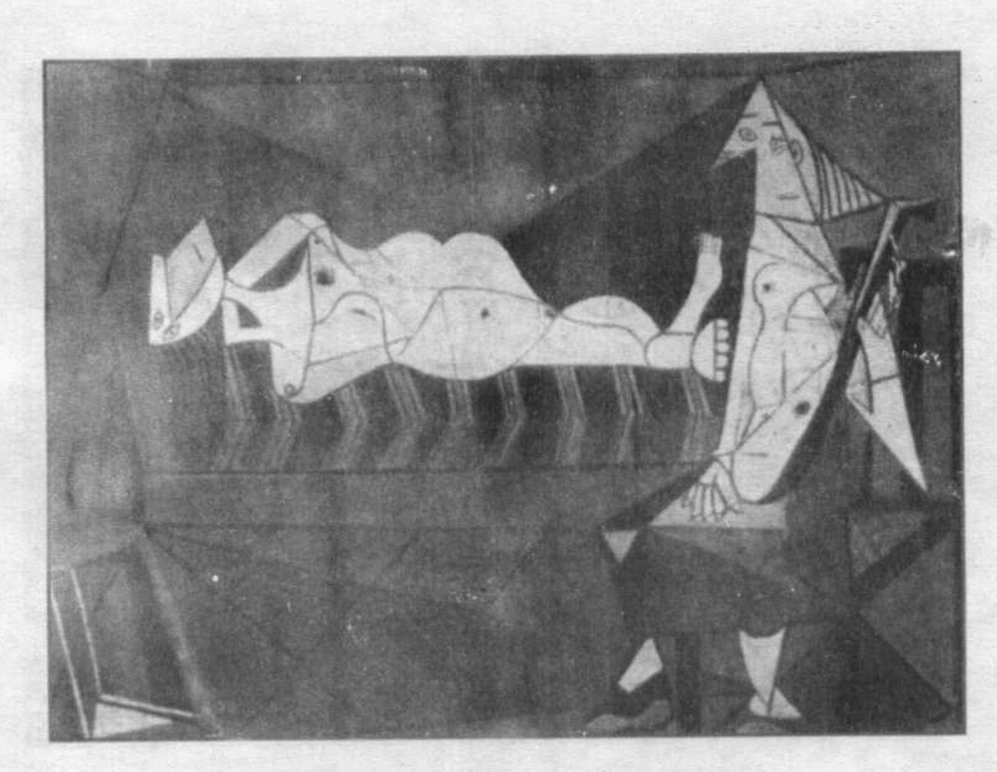
٣٧ــ فان جوخ : الاب تانجى ١٨٨٧.



الاسلوب الزخرفى عند جوجان وفان جوخ
بوصفه انتقالا من الانطباعية الى التعبيرية :
٣٨ ــ فان جوخ : جسر سكة حديد آرال ١٨٨٨ .



٣٩ ــ بيكاسو : رأس من العالم القديم . ١٩٢٥.



٤٠ ـ بيكاسو : الفجر . ١٩٤٢ .

الفهرس

الموضـــوع	الصفحة

تم بحمد الله

مع تحيات
دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر
تليفاكس: ٥٢٧٤٤٣٨ - الإسكندرية